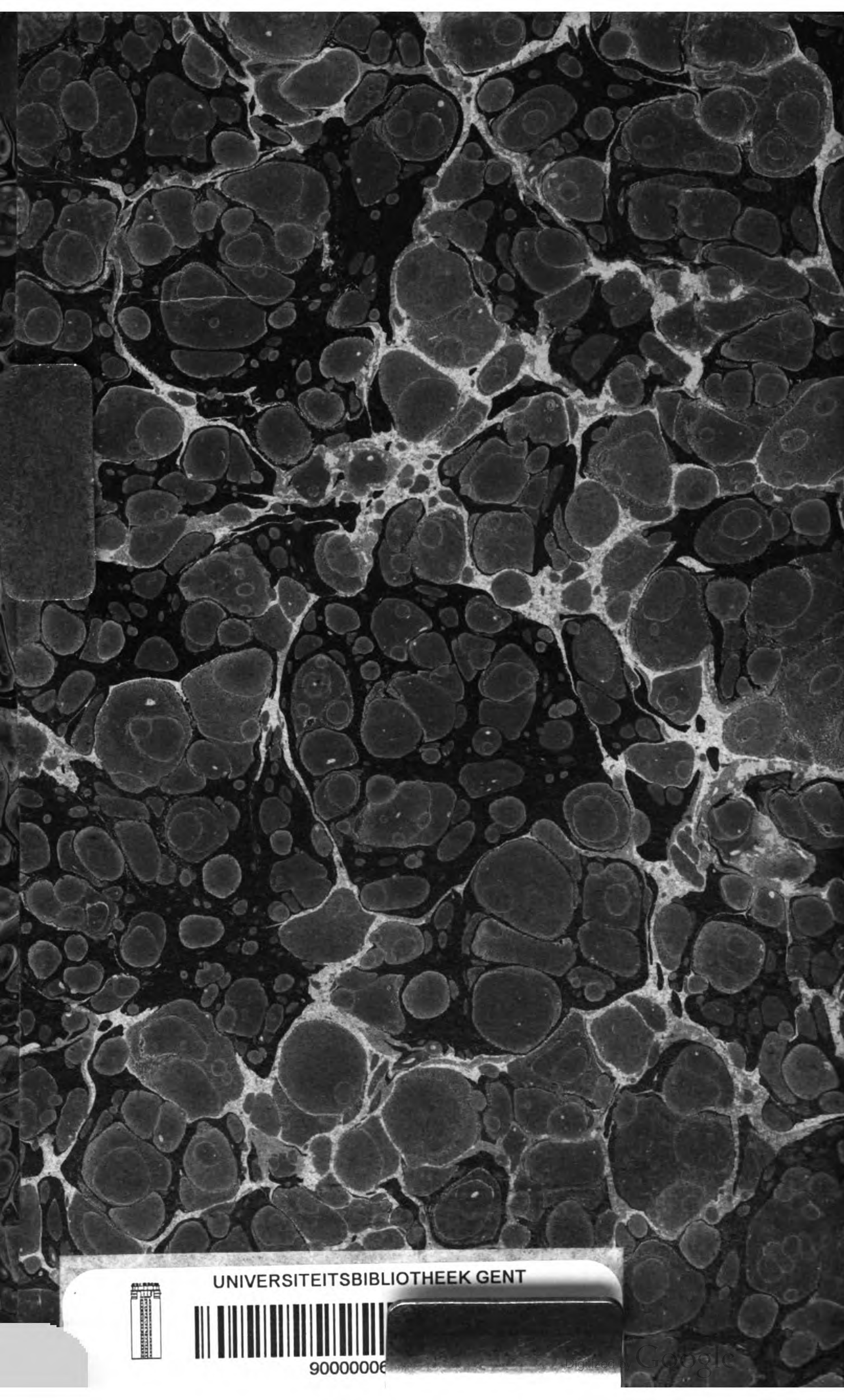
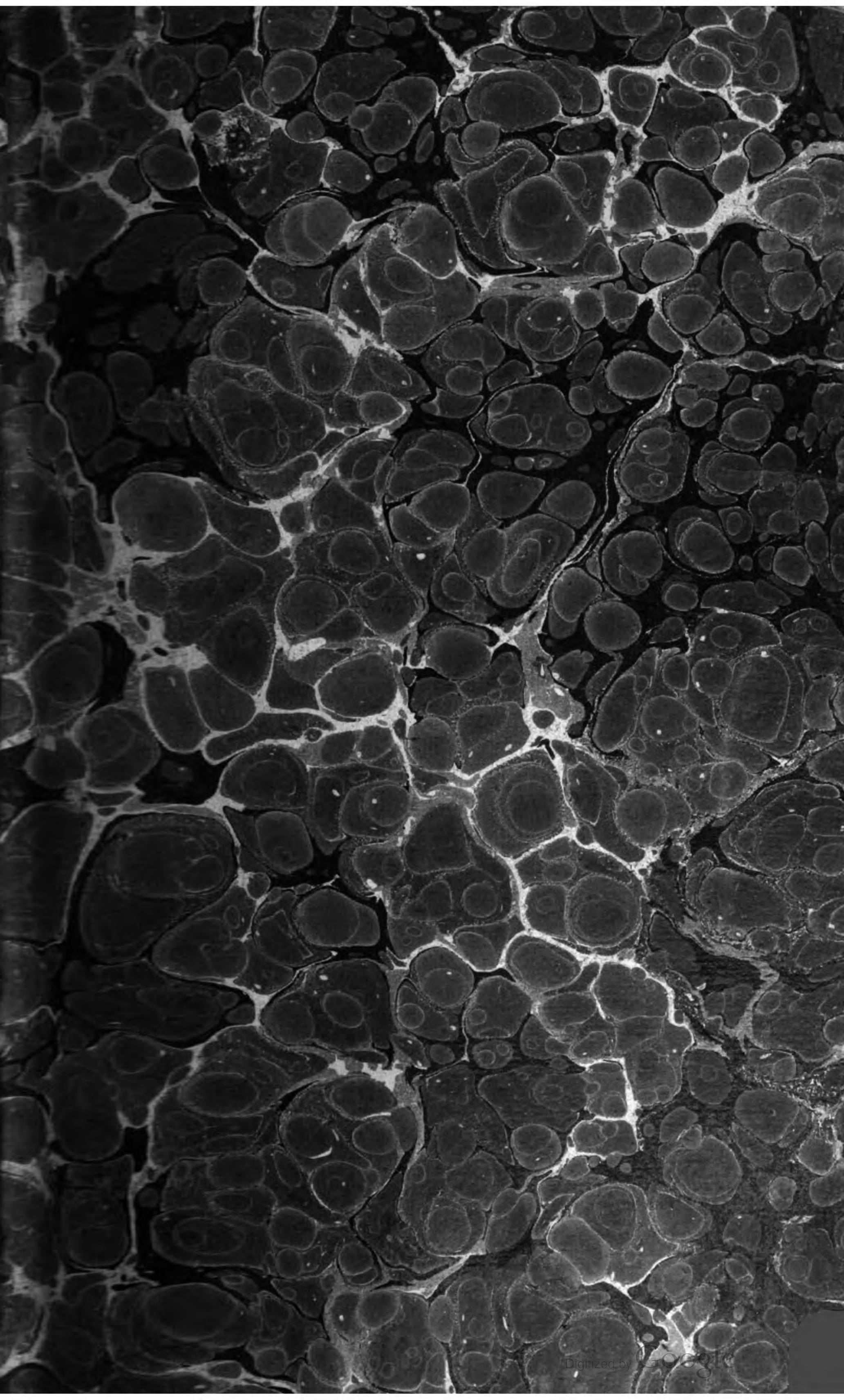



UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK GENT
90000006



A. J. Benker
1823.

Allgemeine Theorie
der
Schönen Künste
in einzeln,
nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter
auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von

Johann George Sulzer,
Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin rc.

Vierter Theil.



Neue vermehrte zweyte Auflage.

Leipzig,
in der Weidmannschen Buchhandlung, 1794.





R.

Radiren.

(Zeichnende Künste.)

Mit diesem ursprünglich lateinischen Worte*), das eigentlich auskratzen oder abkratzen bedeutet, drüket man die Arbeit aus, mit der ein Zeichner vermittelst einer stählernen Nadel eine Zeichnung auf eine kupferne Platte einreißt. Dieses geschieht hauptsächlich auf eine, mit Firnisgrund überzogene Platte**), wo mit der Nadel der Firnisgrund, so wie es die Zeichnung erfodert, bis auf das Kupfer weggekratzt wird, damit das Aetzwasser, das man hernach über die gegründete Platte gießt, die mit der Nadel gerissenen Striche auf dem Kupfer ausfressen, oder einätzen könne. Man radirt aber auch auf die bloße Platte, ohne Firnis: dieses nennen einige mit der kalten Nadel arbeiten; das ist, mit der Nadel die Zeichnung in das Kupfer einreißen. Es geschieht in zweyerley Absicht: gemeiniglich, wenn eine Platte schon geätzt, und ein Probedruk davon gemacht ist, um der Zeichnung hier und da nachzuhelfen, und noch fehlende Striche hereinzubringen; aber man radirt auch kleine Zeichnungen ganz mit der kalten Nadel, so wie man mit dem Grabstichel gleich auf das bloße Kupfer sticht. Weil aber der Zeichner auf diese Weise nicht tief in das Kupfer reißen kann, und mit mehr oder weniger Kraft auf die Nadel drüken muß, so können nur kleine und flüchtige Zeichnungen so radirt werden, die hernach auch nur sehr wenig Abdrüke geben. Also muß man das Radiren hauptsächlich betrachten, in sofern es auf den Firnisgrund zum Aetzen vorgenommen wird; wobey es hinlänglich ist, daß der Firnis, so wie es das Aetzen erfodert, mit der Nadel weggenommen werde.

Weil der Firnis sehr dünne aufgetragen, und weich ist, so hat man nicht nöthig, wie beym Radiren mit der kalten Nadel, sie stark aufzudrü-

*) Radere.

**) S. Gründen; Firnis zum Aetzen.

ken; man kann die Nadel bald eben mit der Leichtigkeit führen, wie die Feder, oder die Reißkohle. Mithin kann ein geübter Zeichner mit eben der Freyheit und Flüchtigkeit radiren, mit der er auf Papier zeichnet. Und hierin liegt der Grund, warum man in mehrern Absichten den radirten Kupferblättern den Vorzug über die gestochenen geben muß, wovon schon anderswo gesprochen worden *).

Ueber die Handgriffe des Radirens und die Beschaffenheit der Nadeln, kann man in dem im Artikel Aetzkunst angezeigten Werke des Abr. Boße die nöthigen Nachrichten finden. Was übrigens in diesem Artikel noch anzuführen wäre, findet sich bereits in den Artikeln Aetzen, Firnis, Gründen und Kupferstecherkunst.

(*) Die Arbeit mit der kalten Nadel, wovon H. S. im vorhergehenden Artikel spricht, besteht nicht in dem eigentlichen Nachhelfen; dieses, oder das tiefere Einarbeiten der geäzten Striche, geschieht mit dem Grabstichel. Mit der kalten Nadel werden nur die feinsten Töne, als z. B. in einer Landschaft, der entfernteste Horizont, in die Platte gebracht. — Ferner werden überhaupt, mit dieser kalten Nadel allein, nur selten ganze Platten gearbeitet; und besonders läßt das eigentlich Flüchtige, oder die, mit freyer Hand hingeworfenen Züge, sich, mit derselben, wegen des dazu erforderlichen starken Druckes, nicht machen. — Und endlich kann auch der geübteste Künstler nicht immer mit so vieler Freyheit und Flüchtigkeit radiren, als auf Papier zeichnen, weil nach Maßgabe des Gegenstandes, noch immer, an verschiedenen Stellen, stärkere Drucke mit der Radirnadel erforderlich sind, als der Zeichner nöthig hat. Ueberhaupt aber muß er, bey dem Radiren, Rücksicht auf die Wirkung des Wassers, und bey dem Aetzen Rücksicht auf das vorher gegangene Radiren nehmen, dergestalt, daß, wo die Nadel mit mehrerem Nachdruk in das Kupfer eingegangen ist, das Scheidewasser kürzere Zeit, und, im entgegen gesetzten Fall, längere Zeit wirke.

*) S. Aetzkunst.

Re

(Musik.)

Die zweyte in der Solmisation gebräuchliche Sylbe, die allemal den zweyten Ton des aretinischen Hexachords anzeiget, der dem Mi-Fa vorhergeht. Wenn das Hexachord von C anfängt, so ist D das Re; fängt es von G an, so ist A das Re *).

*) S. Solmisation.

Recitativ.

(Musik.)

Es giebt eine Art des leidenschaftlichen Vortrages der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesang, und der gemeinen Declamation das Mittel hält; sie geschieht wie der Gesang in bestimmten zu einer Tonleiter gehörigen Tönen, aber ohne genaue Beobachtung alles Metrischen und Rhythmischen des eigentlichen Gesanges. Diese so vorgetragene Rede wird ein Recitativ genannt. Die Alten unterscheideten diese drey Gattungen des Vortrages so, daß sie dem Gesang abgesetzte Töne zuschrieben, der Declamation aneinanderhangende, das Recitativ aber mitten zwischen beyde setzten. Martianus Capella nennt diese drey Arten genus vocis continuum, divisum, medium, und er thut hinzu, die letzte Art, nämlich das Recitativ, sey die, die man zum Vortrag der Gedichte brauche. Diesemnach hätten die Alten ihre Gedichte nach Art unsers Recitatives vorgetragen; und man kann hieraus erklären, warum in

in den alten Zeiten das Studium der Dichtkunst von der Musik unzertrennlich gewesen. Die bloße Declamation wurde bey den Alten auch notirt, aber blos durch Accente, nicht durch musikalische Töne. Dieses sagt Bryennius, den Wallis herausgegeben hat, mit klaren Worten.

Von der bloßen Declamation unterscheidet sich das Recitativ dadurch, daß es seine Töne aus einer Tonleiter der Musik nimmt, und eine den Regeln der Harmonie unterworfene Modulation beobachtet, und also in Noten kann gesetzt und von einem die volle Harmonie anschlagenden Basse begleitet werden. Von dem eigentlichen Gesang unterscheidet es sich vornehmlich durch folgende Kennzeichen. Erstlich bindet es sich nicht so genau, als der Gesang, an die Bewegung. In derselben Taktart sind ganze Takte und einzele Zeiten nicht überall von gleicher Dauer, und nicht selten wird eine Viertelnote geschwinder, als eine andere verlassen; da hingegen die genaueste Einförmigkeit der Bewegung, so lange der Takt derselbe bleibet, in dem eigentlichen Gesange nothwendig ist. Zweytens hat das Recitativ keinen so genau bestimmten Rhythmus. Seine größern und kleinern Einschnitte sind keiner andern Regel unterworfen, als der, den die Rede selbst beobachtet hat. Daher entsteht drittens auch der Unterschied, daß das Recitativ keine eigentliche melodische Gedanken, keine wirkliche Melodie hat, wenn gleich jeder einzele Ton eben so singend, als in dem wahren Gesang vorgetragen würde. Viertens bindet sich das Recitativ nicht an die Regelmäßigkeit der Modulation in andere Töne, die dem eigentlichen Gesang vorgeschrieben ist. Endlich unterscheidet sich das Recitativ von dem wahren Gesang dadurch, daß nirgend, auch nicht einmal bey vollkommenen Cadenzen, ein Ton merklich länger, als in der Declamation geschehen würde, ausgehalten wird. Es giebt zwar Arien und Lieder, die dieses mit dem Recitativ gemein haben, daß ihre ganze Dauer ohngefähr eben die Zeit wegnimmt, die eine gute Declamation erfodern würde; aber man wird doch etwa einzele Sylben darin antreffen, wo der Ton länger und singend ausgehalten wird. Ueberhaupt werden in dem Vortrag des Recitativs die Töne zwar rein nach der Tonleiter, aber doch etwas kürzer abgestoßen, als im Gesang, vorgetragen.

Das Recitativ kommt in Oratorien, Cantaten und in der Oper vor. Es unterscheidet sich von der Arie, dem Lied und andern zum förmlichen Gesang dienenden Texten dadurch, daß es nicht lyrisch ist. Der Vers ist frey, bald kurz, bald lang, ohne ein in der Folge sich gleichbleibendes Metrum. Dieses scheinet zwar nur seinen äußerlichen Charakter zu bestimmen; aber er hat eben die besondere Art des Gesanges veranlasset.

Indessen ist freylich auch der Inhalt des Recitativs von dem Stoff der Arien und Lieder verschieden. Zwar immer leidenschaftlich, aber nicht in dem gleichen, oder steten Fluß desselben Tones, sondern mehr abgewechselt, mehr unterbrochen und abgesetzt. Man muß sich den leidenschaftlichen Ausdruck in der Arie wie einen langsam oder schnell, sanft oder rauschend, aber gleichförmig fortfließenden Strom vorstellen, dessen Gang die Musik natürlich abbildet: das Recitativ hingegen kann man sich wie einen Bach vorstellen, der bald stille fortfließt, bald zwischen Steinen durchrauscht, bald über Klippen herabstürzt. In eben demselben Recitativ kommen bisweilen ruhige, blos erzählende Stellen vor; den Augenblik darauf aber heftige und höchst pathetische Stellen. Diese Ungleichheit hat in der Arie nicht statt.



sich an solche Stellen nie hat gewöhnen können.

So viel sey von der Poesie des Recitatives gesagt. Rousseau hat sehr richtig angemerkt, daß nur die Sprachen, die schon an sich im gemeinen Vortrag einen guten musicalischen Accent, oder etwas singendes haben, sich zum Recitativ schiken. Darin übertrifft freylich die italiänische meist alle andern heutigen europäischen Sprachen. Aber auch weniger singende Sprachen können von recht guten Dichtern, wenn nur der Inhalt leidenschaftlich genug ist, so behandelt werden, daß sie genug von dem musicalischen Accent haben: Klopstok und Ramler haben uns durch Beyspiele hievon überzeuget. Wer die englische Sprache nur aus einigen kalten gesellschaftlichen Gesprächen kennte, würde sich nicht einfallen lassen, daß man darin Verse schreiben könnte, die den besten aus der Aeneis an Wolklang gleich kommen: und doch hat Pope dergleichen gemacht. Also kommt es nur auf den Dichter an, auch in einer etwas unmusicalischen Sprache sehr musicalisch zu schreiben.

Aber es ist Zeit, daß wir auf die Bearbeitung des Recitatives kommen, die dem Tonsetzer eigen ist. Um aber hierüber etwas nützliches zu sagen, ist es nothwendig, daß wir zuerst die Eigenschaften eines vollkommen gesetzten Recitatives, so gut es uns möglich ist, anzeigen.

1. Das Recitativ hat keinen gleichförmigen melodischen Rhythmus, sondern beobachtet blos die Einschnitte und Abschnitte des Textes, ohne sich um das melodische Ebenmaaß derselben zu bekümmern. In Deutschland und in Italien wird es immer in 4 Viertel Takt gesetzt. Im französischen Recitativ kommen allerley Taktarten nach einander vor, daher sie sehr schwer zu accompagniren, und auch schwerer zu fassen sind.

2. Es hat keinen Hauptton, noch die regelmäßige Modulation der ordentlichen Tonstüke; noch muß es, wie diese, wieder im Hauptton schliessen; sondern der Tonsetzer giebt jedem folgenden Redesatz, der einen andern Ton erfodert, seinen Ton, er stehe mit dem vorhergehenden in Verwandtschaft, oder nicht; er bekümmert sich nicht darum, wie lang oder kurz dieser Ton daure, sondern richtet sich darin lediglich nach dem Dichter. Schnelle Abweichungen in andere Töne haben besonders da statt, wo ein in ruhigem oder gar fröhlichem Ton redender plötzlich durch einen, der in heftiger Leidenschaft ist, unterbrochen wird; welches in Opern oft geschieht.

3. Weil das Recitativ nicht eigentlich gesungen, sondern nur mit musicalischen Tönen declamirt wird, so muß es keine melismatische Verzierungen haben.

4. Jede Sylbe des Textes muß nur durch einen einzigen Ton ausgedrükt werden: wenigstens muß, wenn irgend noch ein andrer zu besserm Ausdruk daran geschleift wird, dieses so geschehen, daß die deutliche Aussprache der Sylbe dadurch nicht leidet.

5. Alle grammatische Accente müssen dem Sylbenmaaße des Dichters zufolge auf gute, die Sylben ohne Accente auf die schlechten Takttheile fallen.

6. Die Bewegung muß mit dem besten Vortrag übereinkommen; so daß die Worte, auf denen man im Lesen sich gern etwas verweilet, mit langen, die Stellen aber, über die man im Lesen wegeilet, mit geschwinden Noten besetzt werden.

7. Eben so muß das Steigen und Fallen der Stimme sich nach der zunehmenden, oder abnehmenden Empfindung richten, sowol auf einzelen

Sylben, als auf einer Folge von mehrern Sylben.

8. Pausen sollen nirgend gesetzt werden, als wo im Text wirkliche Einschnitte, oder Abschnitte der Sätze vorkommen.

9. Bey dem völligen Schluß einer Tonart, auf welche eine andere ganz abstechende kommt, soll die Recitativstimme, wo nicht schon die Periode der Rede die Cadenz fodert, auch keine machen. Das Recitativ kann die Cadenz, wenn die Oberstimme bereits schweiget, dem Baß überlassen.

10. Die besondern Arten der Cadenzen, wodurch Fragen, heftige Ausrufungen, streng befehlende Sätze sich auszeichnen, müssen eben nicht auf die letzten Sylben des Satzes, sondern gerade auf das Hauptwort, auf dessen Sinn diese Figuren der Rede beruhen, gemacht werden.

11. Die Harmonie soll sich genau nach dem Ausdruk des Textes richten, leicht und consonirend bey gesetztem und fröhlichem; klagend und zärtlich dissonirend bey traurigem und zärtlichem Inhalt; beunruhigend und schneidend dissonirend bey sehr finsterem, bey heftigem und stürmischem Ausdruk seyn. Doch versteht es sich von selbst, daß auch die widrigsten Dissonanzen, nach den Regeln der Harmonie sich müssen vertheidigen lassen. Besonders ist hier auf die Mannichfaltigkeit der harmonischen Cadenzen, wodurch man in andere Töne geht, Rüksicht zu nehmen; weil diese das meiste zum Ausdruk beytragen.

12. Auch das Piano und Forte mit ihren Schattirungen sollen nach Inhalt des Textes wol beobachtet werden.

13. Zärtliche, besonders sanft klagende und traurige Sätze, auch sehr feyerlich pathetische, die durch einen oder mehrere Redesätze in gleichem Ton der Deklamation fortgehen, müssen sowol der Abwechslung halber, als weil es sich da sonst gut schiket, Arioso gesetzt werden.

14. Als eine Schattirung zwischen dem ungleichen gemeinen recitativischen Gang, und dem Arioso, kann man, wo es sich wegen des eine Zeitlang anhaltenden gleichförmigen Ganges der Declamation schiket, dem recitirenden Sänger die genau taktmäßige Bewegung vorschreiben.

15. Endlich wird an Stellen, wo die Rede voll Affekt, aber sehr abgebrochen, und mit einzelen Worten, ohne ordentliche Redesätze fortrükt, das sogenannte Accompagnement angebracht, da die Instrumente währendem Pausiren des Redenden die Empfindung schildern.

Dieses sind, wie mich dünkt, die Eigenschaften eines vollkommenen Recitatives. Anstatt einer wortreichen und vielleicht unnützen Anleitung, wie der Tonsetzer jede dieser Eigenschaften in das Recitativ zu legen habe, wird es wol nüzlicher seyn, wenn ich gute und schlechte Beyspiele anführe, und einige Anmerkungen darüber beybringe. Einer meiner Freunde, der mit der Theorie der Musik ein feines Gefühl des guten Gesanges verbindet, und dem ich diesen Aufsatz mitgetheilt habe, hat die Gefälligkeit gehabt, folgende Beyspiele zur Erläuterung der obigen Anmerkungen aufzusuchen, und noch mit einigen Anmerkungen zu begleiten. Ich habe nicht nöthig, die Weitläuftigkeit dieses Artikels zu entschuldigen; der Mangel an guter Anweisung zum Recitativ rechtfertiget mich hinlänglich *).

*) Die Beyspiele sind Kürze halber auf besondere Blätter abgesetzt, und durch römische Zahlen I. II. u. s. f. numerirt worden, und dadurch ist im Text jedes der auf den besondern Blättern stehen-

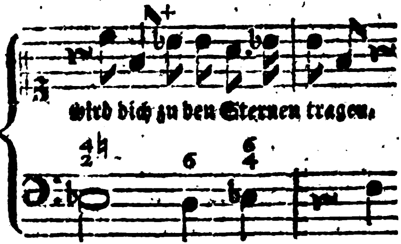
✣ ✣ ✣

Zur Erläuterung der ersten und achten Regel, dienet das Beyspiel I.

Hier stehet man zur Erläuterung der ersten Regel Einschnitte von verschiedener Länge und Kürze, so wie es der Text erfoderte. Zugleich aber hat man ein Beyspiel, wie gegen die achte Regel gefehlt wird: denn bey dem Worte Götter † ist ein förmlicher Einschnitt in der Melodie und Harmonie, der erst bey dem Worte Menschen hätte fühlbar gemacht werden sollen.

Eben dieses gilt von dem Beyspiel II. Auf dem Worte Herz wird mit den G mollaccord eine harmonische Ruhe bewirkt, da doch der Sinn der Worte noch nicht vollendet ist. In beyden Stellen, die hier getadelt werden, sind auch die Pausen unschiklich angebracht. Hier muß noch zur Ergänzung der achten Regel angemerkt werden, daß kein Leitton noch eine Dissonanz eher resolviren muß, als bis ein völliger Sinn der Worte zu Ende ist. Wäre der Satz aber lang, oder fände man des Ausdruks wegen nöthig, die Harmonie oft abzuwechseln: so müßte bey jeder Resolution des Leittones oder der Dissonanz, sogleich ein anderer Leitton, oder eine neue Dissonanz eintreten, damit die Erwartung auch in der Harmonie unterhalten werde, wie in folgendem Recitativ III. von Graun.

Hier sind alle Accorde durch Leittöne und Dissonanzen in einander geschlungen, außer bey dem einzigen Wort *dolor* †, wo aber das Recitativ keine Pause hat, sondern fortgeht; daher man erst am Ende desselben in Ruhe gesetzt wird. Solche Veränderungen der Harmonie mitten in der Rede müssen allemal auf ein Hauptwort treffen, nicht auf ein Nebenwort, wie hier:



Bey der zweyten Regel ist über die Worte: er stehe mit der vorhergehenden in Verwandschaft oder nicht, etwas zu erinnern. Ueberhaupt hat die Regel ihre Richtigkeit; nur die Art von einem Ton zum andern überzugehen, muß nach den Regeln der harmonischen Setzkunst geschehen. Denn oft kann ein Redesatz auch 2, 3. und mehrere Töne haben, wie das obige Recitativ von Graun; flössen aber die Töne nicht natürlich in einander, so würde es Schwulst und Unsinn. Auch wenn der Affekt nicht sehr heftig, noch ängstlich ist, bleibt man gern in einem gewissen Geleise, ohne von einem entlegenen Ton zu einem andern entlegenen überzugehen. Bey kurzen Redesätzen ist dieses noch mehr nothwendig, wenn gleich der Affekt heftig ist; weil die Kürze solcher Sätze schon an sich etwas heftiges ausdrüket, welches, wenn man es noch durch plötzliche Uebergänge zu entlegenen Tönen vermehren wollte, leicht übertrieben, und undeutlich werden könnte. Dieses erhellet aus folgendem Beyspiele IV.

Die Bewegung ist hier viel zu heftig, als daß man die plötzlichen Abänderungen der Harmonie wol verstehen könne; zumal da in die Recitativstimme solche wunderliche Intervalle gelegt sind, und die Declamation so verkehrt ist. Graun ist in solchen kurzen heftigen Redesätzen in Ansehung der harmonischen Uebergänge
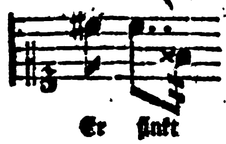
stehenden Beyspiele deutlich bezeichnet werden.

gänge sehr leicht, er declamirt aber richtig: dadurch wird der Ausdruk in solchen Fällen deutlich, weil man blos auf den Sänger Acht giebt S. V.

Nach der dritten und vierten Regel sind also folgende und ähnliche Säze, die Herr Scheibe in seiner Abhandlung *) für gut hält, verwerflich. S. VI. Ein Sänger von Gefühl unterläßt nicht, hie und da, wo der Affekt Schönheit verträgt, Schwebungen und Ziehungen, auch Vorschläge, (schwerlich Triller,) anzubringen, die aber sehr einfältig auf dem Papier aussehen, und die kein Sänger, der nicht von Geburt und Profession ein Sänger ist, gut herausbringen kann. Für mittelmäßige Sänger thut die bloße Declamation, da eine Note zu jeder Sylbe gesetzt wird, bessere Wirkung. Exempel von guten Meistern, wo zwey Töne auf eine Sylbe fielen, sind höchst rar. Graun hat ein einzigesmal in seinem Tod Jesu gesetzt:



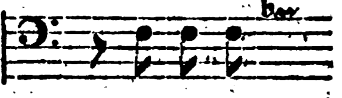
Ein gefühlvoller Sänger singt:



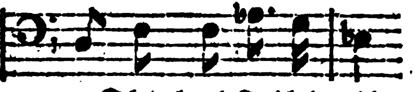
und dann entsteht der wahre Ton des Mitleids. Man kann bey dieser Stelle Graun nicht wohl beschuldigen, daß er blos habe mahlen wollen; seine Hauptabsicht scheinet dabey gewesen zu seyn, dem Sänger einen äußerst mitleidigen Ton in den Mund zu legen, und daher ist diese Stelle in dem Recitativ Gethsemane ꝛc. auch so ungemein rührend.

*) S. Bibliothek der schönen Wissenschaften im XII und XIII Theile.

Zu Beyspielen der Fehler gegen die fünfte und siebente Regel kann folgendes dienen. S. VII. Gleich der Anfang sollte heißen:



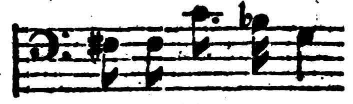
Die letzten Worte des ersten Redesatzes sind falsch declamirt; sie sollten entweder



oder auch so:

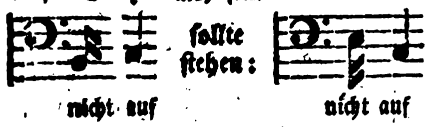


gesetzt seyn. In dem darauf folgenden Redesatz sollten die Worte: Wangen, Streichen, Rüken Schlägen, auf das erste oder dritte Viertel des Takts fallen. Da das Wort ihren nur ein Nebenwort ist, und hier wider die Absicht des Poeten das größte Taktgewicht hat, welches noch dazu das erstemal durch höhere und nachdrüklichere Töne, als das Hauptwort Streichen hat, vermehrt wird: so wird dadurch der Sinn dieses Satzes ganz verstellt. Ueber der ersten Sylbe des Worts Schlägen, sollte c statt fis stehen, nämlich also:



dadurch erhielt dieses Wort den Nachdruk, der ihm zukommt, und der unnatürliche Sprung der verminderten Quarte zu der letzten kurzen Sylbe dieses Worts wäre vermieden. Im dritten Satz stehen die Worte er und

und Mund auf einem unrechten Taktviertel. Dann giebt die natürliche Declamation den Ton des Endfalls dieses Satzes an; statt

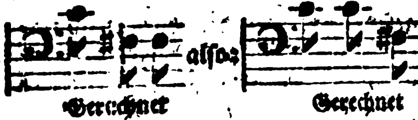


sollte stehen:

nicht auf nicht auf

Auf folgende Art wäre der ganze Satz mit Beybehaltung derselben Harmonie in ein besseres Geschik gebracht. S. VIII.

Das Anfangswort des letzten Satzes wird wegen des Nachdruks, der auf die erste kurze Sylbe desselben gelegt ist, und der durch den Sprung von der vorhergegangenen tiefen Note entsteht, ungemein verstellt. Man beruft sich bey solchen Stellen insgemein auf den Vortrag guter Sänger, die statt



also:

Gerechnet Gerechnet

singen; aber warum schreibt man nicht lieber so: Das Wort Missethäter steht auf einem unrechten Taktviertel, welches durch die unnatürliche Pause, nach dem Worte gerechnet, entstanden ist. Das Wort steht sollte, ob es gleich kurz ist, eine höhere Note haben, und nicht das Beywort er. Eben dieses gilt von der Präposition für, und der ersten Sylbe vom hinauf, da das Hauptwort Gott weder Taktgewicht noch nachdrükliche Höhe hat. Der Tonsetzer hat, wie man sieht, ängstlich gesucht, in der Singangst immer etwas Flehendes hineinzubringen. Dieses gilt hier so viel wie nichts: hier soll nicht mehr, nicht weniger als vorher geflehet werden, sondern mit Nachdruk declamirt werden, was der Mund der Väter gesprochen hat. Der ganze Satz könnte mit einer geringen Veränderung der Harmonie ohngefähr so verbessert werden, wie bey IX. oder wie bey X.

Der Anfang des Satzes: Zur Schlachtbank ꝛc. ist nach dem, was vorhergegangen ist, ganz und gar unsingbar: nicht wegen des Sprunges der übermäßigen Quarte d-gis, den ein etwas geübter Sänger recht gut treffen kann; sondern wegen der vorhergegangenen plötzlichen Abänderung der Harmonie in zwey abgelegene Töne. Der Sänger schließt den vorhergehenden Satz in G moll; indem er nun diesen Accord in der Begleitung erwartet, wird er kaum berühret, und gleich darauf ein Accord angeschlagen, dessen Grundaccord E dur, und von G moll sehr entlegen ist. Dieses verursachet, daß er von dem folgenden Satz weder das erste d noch das zweyte gis treffen kann.

Das Baßrecitativ in dem Graunischen Tod Jesu, das sich mit den Worten anfängt: Auf einmal fällt der aufgehaltne Schmerz, kann vornehmlich über die fünfte und siebente Regel zum Muster dienen, das vollkommen ist.

Die sechste Regel hat Graun sehr genau beobachtet. S. XI.

Viele Singcomponisten wollen, daß im Recitativ niemals mehr als zwey, höchstens drey Sechszehntheile auf einander folgen sollen. Man findet dieses in den Telemannischen und Scheibischen Recitativen genau beobachtet. In den tragischen Cantaten ist eher gegen den Accent der Sprache, und das natürliche Taktgewicht, als gegen diese Regel gefehlet. Man sehe gleich das erste Recitativ: Zwar hier, mein Theseus, glänzt kein stiller Sommertag u. s. w. S. XII. Das unnatürliche Taktgewicht auf der letzten Sylbe von kreischen, wäre folgendergestalt (S. XIII.) vermieden, und dem Sänger angezeiget worden, daß er über die Worte, die

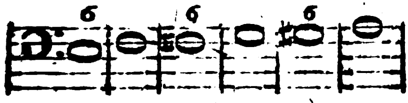
von

von keiner sonderlichen Bedeutung sind, wegeilen solle.

Wenn es wahr ist, daß man dem Vortrag des Sängers vieles in Recitativen überlassen muß, so ist es doch auch eben so wahr, daß es widersinnig ist, wenn der Tonsetzer nicht alles, was in seinem Vermögen steht, anwendet, dem Sänger den Vortrag eines jeden Satzes zu bezeichnen. Der Sänger fühlt doch wohl nicht mehr, als der Componist.

Welche schöne Exempel von Graun kommen mir bey der siebenten Regel vor! Das erste ist aus der Cantate Apollo amante di Dafne. Apollo ruft, als er die Verwandlung gewahr wird. S. XIV.

Die erste Bestürzung ist in hohen Tönen ausgedrükt. Darnach sinkt die Stimme, und steigt mit der Harmonie immer um einen Grad höher, bis zu der letzten Ausrufung, O dispietata! In solchen steigenden Fällen sind die Transpositionen



von ungemein guter Wirkung. Graun bedient sich ihrer hauptsächlich bey dem Ausdruk des Erstaunens und der zunehmenden Freude sehr oft. S. XV.

Transpositionen, wie bey XVI. in steigenden Affekten sind traurig und klagend; doch ist die erste und letzte heftiger, als die mittelste.

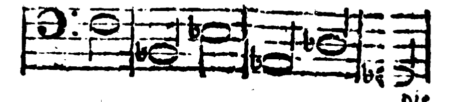
Es versteht sich, daß die Singstimme zugleich mit der Harmonie steigen und fallen müsse, wenn die Transpositionen ihre Wirkung thun sollen. So ist von der mittelsten Transposition bey XVII. ein gutes Exempel von Graun: auch das folgende aus der Oper Demofonte: S. XVIII.

Die Transpositionen bey XIX. die das entgegengesetzte der vorhergehenden sind, sind sehr gut zu sinkenden und traurigen Affekten zu gebrauchen: die im zweyten Beyspiele sind noch trauriger, als die im ersten. So hat Scheibe in seiner Ariadne auf Naxos, da wo sie mit Schauer und Entsetzen von der Untreue ihres Theseus spricht, bey folgenden Worten: Ich, die ich ihn den ausgestrekten rc. S. XX. die wahre Harmonie, und die nach und nach heruntersinkenden Töne in der Singstimme wohl gewählt, und den rechten Ausdruk getroffen, wenn er nur etwas richtiger declamirt hätte. Hingegen bey folgender Stelle, (S. XXI.) wo die Stimme sich bey den Worten, o Verräther! hätte erheben, und recht sehr heftig werden sollen, ist es gerade umgekehrt. Auch die Harmonie, womit das o Verräther anfängt, ist viel zu weich an diesem Orte.

Graun wußte sich in solchen Contrasten besser zu helfen. S. XXII. Nach dem d im Baß, im zweyten Takt erwartet man den b E mollaccord. An dessen statt hört man den rauhen Dominantenaccord von C, und wird noch mehr erschüttert, wenn Rodelinde bey den Worten Grimoaldo crudel ihre Stimme aufs höchste erhebt, da sie vorher in tiefern Tönen seufzte.

In der Oper Demofonte glaubt Timante, daß sein Vater, der ihn verheirathen will, von seiner geliebten Dircea, mit der er schon heimlich verheirathet ist, spreche, und ist darüber voller Freuden; am Ende des Gesprächs hört er einen ganz fremden Namen. Tausend quälende Vorstellungen überfallen ihn auf einmal. Der Vater verlangt Erklärung; er antwortet, wie bey XXIII. zu sehen.
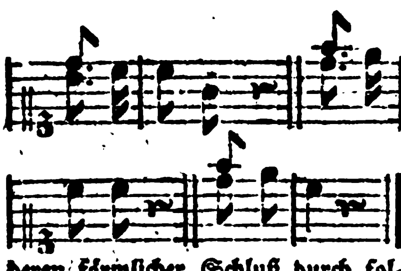
Nichts kann rührender seyn, als diese Folge von Tönen, und doch beruhen sie bis auf den letzten Takt, auf simplen Quintenfortschreitungen der Harmonie, nämlich:



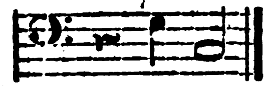
die

die man sonst nur zu gleichgültigen Sätzen braucht. Ein grosser Beweis, daß bey kurzen Absätzen leicht auf einander folgende Harmonien weit bessere Wirkung thun, als entlegene und in einander verwikelte.

Zur neunten Regel. Ganze Cadenzen in der Recitativstimme, mit denen eine ganze Periode geschlossen werden kann, sind folgende in Dur und Moll:



deren förmlicher Schluß durch folgende nachschlagende Baßcadenz bewirkt wird:



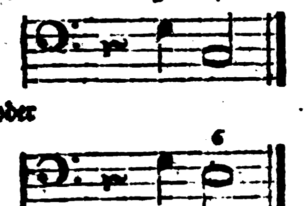
Man sehe N. XXIV*. Da aber nicht jede Periode eine Schlußperiode ist, sondern oft mit der folgenden mehr oder weniger zusammenhängt, so hat der Tonsetzer hierauf wohl Acht zu geben, damit er diese Schlußcadenz nur alsdann anbringe, wenn der Redesatz förmlich schließt, oder der darauf folgende eine von der vorhergehenden ganz abgesonderte Empfindung schildert. Außerdem begnügt man sich an der blossen Cadenz der Recitativstimme, und einer der darauf folgenden Pause, wozu die Begleitung entweder den bloßen Dreyklang, oder den Sextenaccord anschlägt; oder man thut, als ob man schließen wollte, und lässet nach dem Accord der Dominante die erste Verwechslung des Accords der Tonica hören. So könnte das erste der gegebenen Exempel, wenn die Rede noch in derselben Empfindung fortströmte, ohngeachtet des Schlusses der Periode, die Begleitung haben, wie bey XXIV †. Dadurch bewirkt man den Schlußfall der Periode und zugleich die Erwartung einer folgenden.

In dem Beyspiel XXV. sind die zwey förmlichen Schlußcadenzen nach dem ersten und dritten Satz völlig unschiklich angebracht. Da die Empfindung der Rede durchgängig gleich ist, so hätten diese Schlußcadenzen auch vermieden und angezeigtermaassen behandelt werden sollen. Nach den Worten: sie lagerten sich, hat der Tonsetzer einen eben so wesentlichen Fehler begangen, daß er in der Recitativstimme keine Pause gesetzt hat. Ramlers erzählende Recitative sind nicht Erzählungen eines Evangelisten, der gesehen hat, sondern eines empfindungsvollen Christen, der sieht, und bey allem, was er sieht, stille steht und fühlt. Darum hätten in dem Recitativ die zwey Sätze, die der Dichter aus guten Ursachen durch ein Punktum von einander getrennet hatte, nicht so, wie veni, vidi, vici, ohne allen Absatz in einander geschlungen seyn sollen.

Ein besseres Beyspiel zur Erläuterung dieser Regel von den Cadenzen ist bey XXVI. aus dem Tod Jesu von Graun. Nach den Worten, dein Wille soll geschehn, ist, wie es der Absatz der Worte mit der folgenden Periode erfodert, eine förmliche Schlußcadenz angebracht. Die übrigen Schlüsse der Periode sind, da die Empfindung der Rede gleich bleibt, nur in der Recitativstimme allein fühlbar gemacht.

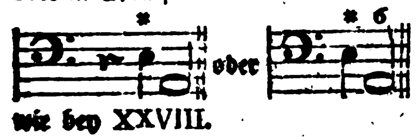
Außer den drey angezeigten Arten, den Endfall einer Periode, die keine förmliche Schlußperiode ist, zu behandeln, ist noch eine vierte, die zugleich von Ausdruk und sehr mannichfaltig ist. Diese besteht darin, daß man nach der Cadenz der Recitativstimme, in der Begleitung den Dominan-

minantenaccord anschlägt, und, anstatt nach demselben den Accord der Tonica hören zu lassen, sogleich eine andre nach Beschaffenheit des Ausdruks mehr oder weniger entlegene Tonart antritt: z. E. statt:



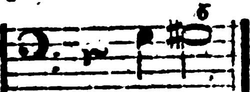
oder

schreitet man so fort, wie bey XXVII. oder in Moll statt:

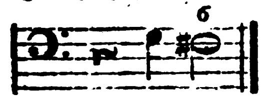


wie bey XXVIII.

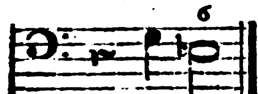
Alle diese Cadenzen sind von leidenschaftlichem Ausdruk; doch schikt sich eine vor der andern mehr oder weniger zu diesem oder jenem Ausdruk. So ist z. B.



heftig und geschikt zu steigenden Empfindungen; hingegen ist diese Cadenz

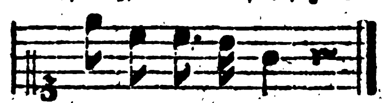


geschikter in sinkenden Leidenschaften. Matt und traurig ist diese:

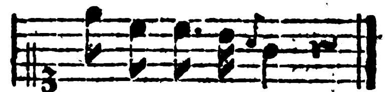


wenn man nämlich statt des Sextenaccordes von b E, den C duraccord erwartet hat. Es würde zu weitläuftig seyn, von jeder angezeigten Fortschreitung Beyspiele zu geben. Die Werke guter Sangmeister, als Brauns, Händels, Hassens, sind voll davon. In Opern, wo Personen von verschiedenen Affekten mit einander recitiren, sind dergleichen Cadenzen unentbehrlich. Anfänger müssen darauf alle ihre Aufmerksamkeit wenden, und vornehmlich dabey auf den Sinn der Worte, und auf die wechselseitige Empfindung der recitirenden Personen Acht haben.

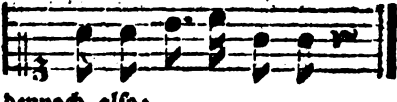
In Ansehung der männlichen und weiblichen Cadenzen ist noch anzumerken, daß, da die erstere, z. E.



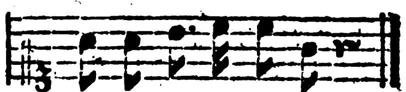
durch den Vortrag einen Vorschlag vor der letzten Note erhält, als wenn sie so geschrieben wäre:



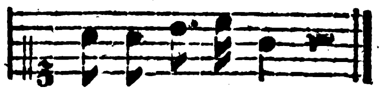
letztere hingegen, wenn sie auch, wie einige im Gebrauch haben, folgendergestalt geschrieben ist:



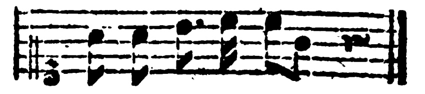
dennoch also:



vorgetragen und auch besser so geschrieben wird; man sich hüten müsse, keiner männlichen Cadenz einen weiblichen Endfall zu geben, z. E.



weil sie durch den Vortrag, indem sie folgendergestalt



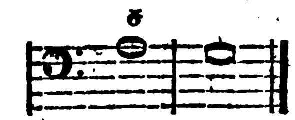
gesun-

gesungen wird, höchst schleppend und widrig wird. Hiewider wird häufig gefehlet. Selbst Graun ist einigemal in diesen Fehler gefallen; z. B.
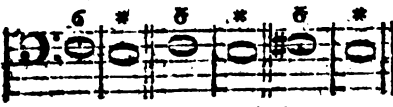




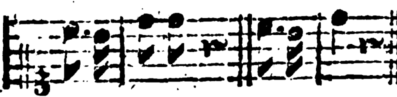
Unter die besonderen Arten der Kadenzen, deren in der zehnten Regel Erwähnung geschieht, zeichnet sich die Frage durch etwas Eigenthümliches vor allen andern aus. Man ist lange über die Harmonie einig geworden, die man dieser Figur der Rede zur Begleitung giebt. Der Dominantenaccord hat schon an und für sich etwas, das ein Verlangen zu etwas, das folgen soll, erweket. Die Art, mit welcher man bey der Frage in diesen Accord tritt, nämlich:



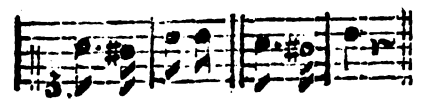
und in Moll:



und mit welcher die Singstimme, anstatt in die Terz der Baßnote herunterzutreten, sich mit einmal in dessen Quinte erhebt, wie z. B.



und in Moll:



drükt den Ton der Frage vollkommen natürlich aus. Z. E. XXIX.

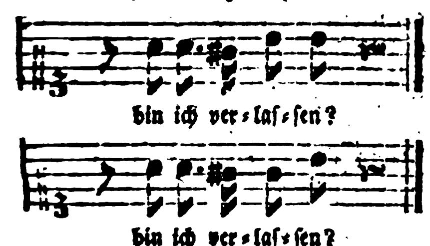
Die mehresten Tonsetzer scheinen es sich zum Gesetz gemacht zu haben, alle Redesätze, nach denen ein Fragzeichen steht, sie mögen nun eine eigentliche Frage seyn oder nicht, oder das Hauptwort derselben mag am Anfange oder in der Mitte des Satzes stehen, durchgängig auf die angezeigte Art, die doch nur einzig und allein bey solchen Fragen, wo das Hauptwort und der eigentliche Frageton am Ende des Satzes befindlich ist, statt hat, zu behandeln, und allen Fragesätzen ohne Unterschied einen männlichen oder weiblichen Schlußfall zu geben. Dadurch entstehen Ungereimtheiten, die auch ein Schüler fühlen, und dafür erkennen muß. Zu geschweigen, daß der grammatikalische Accent dadurch oft auf eine unrechte Sylbe fällt, so wird dem Fragesatz dadurch ein ganz anderer, ja bisweilen ganz entgegengesetzter Sinn gegeben. Man sehe die drey Beyspiele über die nämlichen Worte XXX.

In dem ersten Satze, wo nach der gewöhnlichen Art der Fragaccent auf der letzten Sylbe, welche hier das Wort stirbt ist, fällt, entsteht in dem Sinn der Worte eine offenbare Gotteslästerung. Der zweyte Satz, in welchem das Wort Creuze zum Hauptwort gemacht ist, würde, ob er gleich weder einen männlichen noch weiblichen Schlußfall hat, vollkommen gut seyn, wenn der Frageton dieses Satzes nicht nothwendig auf das Hauptwort Jesus fallen müßte. Daher ist die letzte Behandlung dieser Frage die beste, obgleich die ungewöhnlichste.

Nun wird man die Unschiklichkeit in den Fragsätzen XXXI und XXXII. und die Richtigkeit der Verbesserung leicht bemerken. In dem Beyspiel XXXIII. hat sich der Tonsetzer durch das dem Satz nachstehende Fragzei-

chen verleiten lassen, eine musikalische Frage anzubringen, die nicht allein falsch accentuirt ist, sondern die überhaupt hier gar nicht statt findet, da eine Vermuthung mit dem Vorwörtlein ob noch keine deutliche Frage ist. Diese hätte eher bey den Worten: wer kann es wissen? statt gefunden.

In den tragischen Cantaten, aus denen diese Beispiele genommen sind, haben vornehmlich alle weibliche Fragen außer dem Fehler, daß sie allezeit auf die zwey letzten Sylben eines Satzes angebracht sind, überhaupt eine unnatürliche Schreibart in der Recitativstimme; z. E. statt



Der Herr Verfasser führt dafür in seiner Abhandlung Gründe an, die weder wichtig noch richtig sind, und denen man leicht die triftigsten Gegengründe entgegensetzen könnte, wenn man zu befürchten hätte, daß diese Schreibart einreißen würde. Daß der Schlußfall der Frage nicht allein von zweyen, sondern, wenn die Worte es erfodern, von weit mehrern Sylben seyn könne und müsse, beweiset das Zeugniß eines großen Dichters, der zugleich ein vollkommener Declamator ist. Ein Arioso, das sich mit der Frage endiget:

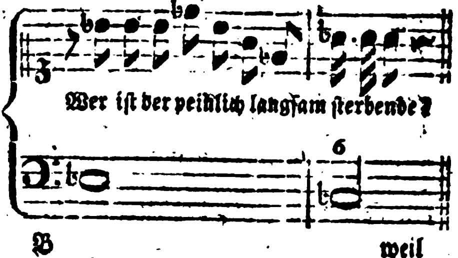
Oder soll der Landmann — —
— — — — — — — dankbar
Dir das Erstlingsopfer weyhn?

und von dem Verfasser dieser Anmerkungen in Musik gesetzt worden, konnte durch keinen andern Schlußfall den Poeten so vollkommen befriedigen, als durch folgenden:



Man bedient sich aber dieser Harmonie und Melodie nicht zu allen und jeden Fragen; sondern man braucht oft einen bloßen Sprung auf das Hauptwort in der Recitativstimme, bey vielerley Harmonien in der Begleitung. In dem Graunischen Tod Jesu findet sich gleich in dem ersten Recitativ folgende Stelle, (S. XXXIV.) die von ungemeinem Nachdruk ist, 1) weil man bey der Wiederholung der Frage zwey Hauptwörter vernimmt, die der Quartensprung nachdrüklich macht, nämlich Jesus und das; 2) weil der Schlußfall der ersten Frage auf einen Dominantenaccord geschicht, der, wie bekannt, etwas ungewisses ausdrükt, der zweyte Schlußfall hingegen auf den Accord einer Tonica angebracht ist, wodurch das Zweifelnde der Frage gleichsam zur Gewißheit wird; und 3) weil die Stimme bey der Wiederholung steigt und heftiger wird. Ohne dergleichen Verstärkungen des Ausdruks muß sich Niemand einfallen lassen, weder Fragen, noch andere Redesätze im Recitativ unnöthiger Weise zu wiederholen.

In eben dem Graunischen Recitativ ist die musikalische Frage auch bey folgendem Satz ganz recht vermieden:

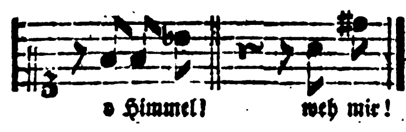


weil in den Fragmenten unter Fragen und Fragen ein Unterschied ist, indem es Fragen giebt, die in dem völligen Ton der Gewißheit ausgesprochen werden.

Endlich werden diejenigen Fragesätze, die zugleich Ausrufungen sind, am besten durch einen Sprung auf das Hauptwort ausgedrükt, wie in dem Graunischen Exempel: Dei! tu mi difendi? etc. welches bey Gelegenheit der zweyten Regel S. V. angeführt ist.

Ausrufungen und dergleichen heftige kurze Sätze müssen allezeit mit einem Sprung auf die nachdrüklichste Sylbe des Ausrufungswortes geschehen, nicht auf die kürzeste, wie hier:





Die begleitende Harmonie muß den Ton der Leidenschaft angeben. In folgenden Beyspielen S. XXXV, die zur Erläuterung der eilften Regel dienen, kommen auch Ausrufungen von verschiedenem Charakter vor.

Alle diese Beyspiele sind von Graun, weil Niemand, als er, so durchgängig gewußt hat, jeden Ausdruk durch die begleitende Harmonie zu erheben, und weil Niemand, als er, bey dem richtigsten Gefühl die Harmonie so in seiner Gewalt hatte. Man darf seine Recitative nur gegen andere halten, um hievon überzeugt zu seyn.

Das Piano und Forte der zwölften Regel geht eigentlich nur den Sänger an, in sofern es ihm nicht vorgezeichnet ist, ob es gleich besser gethan wäre, daß solches sowol, als auch die Bewegung bey jeder Abänderung des Affekts, ihm deutlich vorgezeichnet würde, zumal in Kirchenrecitativen, wo man sich so wenig auf den Sänger verlassen kann. Statt eines f setzt man oft im begleitenden Baß lauter Viertelnoten mit Viertelpausen statt Zweyviertelnoten, und läßt dann den Baß, wenn der Affekt sanfter oder trauriger wird, mit einer langen Note, über welcher tenuto geschrieben wird, piano eintreten, welches an Ort und Stelle von ungemein guter Wirkung ist.

Bey der dreyzehnten Regel ist noch anzumerken, daß das Arioso vornehmlich auch alsdann gut angebracht ist, wenn solche Sätze bis auf einen gewissen Grad der Empfindung gestiegen sind, und daselbst verweilen. Oft kann eine einzige lange Note, zu welcher der Baß eine taktmäßige Bewegung annimmt, das ganze Arioso seyn; oft aber ist es auch länger. Beyspiele sind bey XXXVI. zu sehen.

Ein Beyspiel der vierzehnten Regel ist das ganze Recitativ der Cornelia aus dem ersten Akt der Oper Cleopatra von Graun. Da diese Oper sehr rar geworden ist, und Beyspiele dieser Art selten sind, so wird es vielleicht einigen nicht unangenehm seyn, das Recitativ hier zu finden, da es nicht lang ist. Die Begleitung der Violinen und der Bratsche ist in dem oberstem System zusammengezogen. S. XXXVII.

In Recitativen mit Accompagnement findet man hin und wieder stükweise solche Stellen, wo der Sänger verbunden ist, im Takt zu singen, wie z. B. in den beyden Recitativen des Graunischen Oratoriums: Gethsemane! rc. und Es steigen Seraphim rc. welche zugleich als Muster des vollkommenen Accompagnements, dessen die letzte Regel von oben Erwähnung thut, dienen können.

Nichts kann abgeschmakter, und dem guten Geschmak und dem Endzwek

zwek des accompagnirten Recitativs so sehr zuwider seyn, als Mahlereyen über Worte oder Sätze, die mit der Hauptempfindung nichts gemein haben. Man schaudert vor Verdruß, wenn man in dem Telemannischen Tod Jesu bey den allerrührendsten Stellen statt leidenschaftlicher Töne das Herz klopfen, den Schweiß die Schläfe herunterrollen, gespitzte Keile einschlagen, die Väter höhnen, und den Schmerz in des Helden Seele, wie eine Synfonie wüten hört. Selbst in Recitativen ohne Accompagnement war Telemann ein eitler Mahler; man sehe z. B. wie ein Christ durch die rauhe Bahn gehen muß, und im Heulen fröhlich ist. S. XXXVIII.

Nach welchen Regeln der Harmonie mögen sich doch wohl solche Fortschreitungen entschuldigen lassen?

Keine andere Mahlereyen finden im Accompagnement statt, als die die Gemüthsbewegung der recitirenden Person ausdrüken. Diese muß der Tonsetzer zu mahlen verstehen, wenn er durch seine Musik rühren will. Man halte in dem oben erwähnten letzten Accompagnement von Graun die Stellen: Zerreiße Land! etc. gegen das Telemannische über die nämlichen Worte. Da wo Graun uns durch die richtige Schilderung der heftigsten Gemüthsbewegung ins Innerste der Seelen dringt, zerreißt Telemann das Land, steigt in die Gräber und läßt die Väter in der Bratsche ans Licht steigen. Man hört blos den Tonsetzer, und gerade da, wo man ihn am wenigsten hören will.

Ueberhaupt müssen alle Spielereyen mit Worten, die kurz nach einander wiederholet werden, indem man die Sylbe oder das Wort, das das erstemal höhere Töne hatte, zum zweytenmal unter tiefere Töne legt, dergleichen bey XXXIX. zu sehen sind, vermieden werden.

Herr Scheibe hält in seiner Abhandlung für gut, die Schlußcadenzen des Basses abwechselnd bey männlichen und weiblichen Cadenzen anzubringen. Dieses gehört mit zu den Spielereyen, deren eben Erwähnung geschehen.

* *

Ausser der, von H. S. angeführten Abhandlung des H. Scheibe vom Recitativ (im 11ten und 12ten Bde. der Bibl. der schönen Wissensch.) befindet sich, bey dessen zwey tragischen Cantaten, Flensb. 1765. ein Sendschreiben über das Recitativ überhaupt. — Auch handeln davon, J. L. le Gallois Grimarest (Traité du Recitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la declamation et dans le chant . . . Par. 1707. 12. Deutsch, im 4ten Bde. S. 223 und im 5ten Bde. S. 207 der Sammlung vermischter Schriften . . . Berl. 1760. 8.) — C. G. Krause (Im 7ten Hauptst. s. Werks, Von der musikal. Poesie.) — Algarotti (In s. Versuch über die Oper, an verschiedenen Stellen, als S. 240 u. f.) — F. W. Marpurg (Unterr. vom Recitativ, in 20 Forts. im 2ten Bde. s. Krit. Briefe über die Tonkunst, Berl. 1763. 8.) — Ant. Planelli (Im 8ten Kap. des 2ten Abschn. §. 2. S. 85 und im 3ten Kap. des 3ten Abschn. S. 138 s. Schrift Dell' Opera in Musica.) — Jos. Rinpel (Harmonisches Sylbenmaaß, Dichtern melodischer Werke gewidmet, und angehenden Singcomponisten zur Einsicht mit platten Beyspielen Gesprächsweise abgefaßt, Regensb. 1776. f. dessen 1ter Th. vom Recitativ handelt.) — Gr. Cepede (Im 2ten Buche s. Poetique de la Musique, Ch. VII. u. f. Par. 1785. 8. 2 Bde.) — —

Es ist übrigens bekannt, daß Giac. Carissimi, der Verbesserer des Recitatives, oder vielmehr der Urheber der gegenwärtigen Einrichtung desselben ist. S. übrigens die, bey dem Art. Oper angeführten Schriftsteller. — —

Rede.
(Beredsamkeit.)

Im allgemeinen philosophischen Sinn wird jeder Ausdruck der Gedanken, in so fern er durch Worte geschieht, eine Rede genennt. Wir nehmen hier das Wort in der besondern Bedeutung, in sofern es ein Werk der Beredsamkeit bezeichnet, in welchem mancherley auf einen wichtigen Zwek abzielende Gedanken kunstmäßig verbunden, und mit Feyerlichkeiten vorgetragen werden. Also handelt dieser Artikel von förmlich veranstalteten Reden, die durch ihren Inhalt, durch den Ort und die Zeit, da sie gehalten werden, wichtig genug sind, mit warmen Interesse gehalten und angehört zu werden. Eine solche Rede ist das Meisterstük, das Hauptwerk der Beredsamkeit. Weder die Reden, die, ohne einen wichtigen Zwek zum Grunde zu haben, blos zur Parade gehalten werden, und die Quintilian sehr wol ostentationes declamatorias nennt, noch die kurzen laconischen Reden, wodurch auch bisweilen bey sehr wichtigen Gelegenheiten mehr ausgerichtet wird, als durch lange Reden, kommen hier in Betrachtung.

Nämlich, wir untersuchen hier nicht, in welchen Fällen förmliche und ausführliche Reden zu halten seyen; sondern wir setzen zum voraus, daß eine solche Rede zu halten sey. Es giebt freylich Fälle, wo ein ganzes Volk durch wenig Worte, die nichts, als ein plötzlicher Einfall sind, auf einen Entschluß gebracht wird, der vielleicht durch die gründlichste ausführliche Rede nicht wäre bewirkt worden. Plutarch (wo ich nicht irre) hat uns eine Anekdote aufbehalten, die dieses in ein helles Licht setzet.

Als König Philipp in Macedonien anfing, den Griechen und andern benachbarten Staaten furchtbar zu werden, schikten die Byzantiner einen Gesandten nach Athen, der das Volk bereden sollte, sich mit ihnen gegen den Macedonier in ein Bündniß einzulassen. Kaum war der Gesandte, der ein kleiner, sehr unansehnlicher Mann war, vor dem Volk aufgetreten, um seine lange, vermuthlich mit großem Nachdenken verfertigte Rede zu halten, als plötzlich unter diesem höchst leichtsinnigen Volk ein großes Gelächter über die Figur des kleinen Gesandten entstund. Dies war eine üble Vorbedeutung über den Erfolg seiner Rede; darum änderte er mit großer Gegenwart des Geistes den Vorsatz eine förmliche Rede an eine so leichtsinnige Versammlung zu halten, und sagte nur folgendes:

„Ihr Männer von Athen! ihr sehet, was für eine elende Figur ich mache, und ich habe eine Frau, die nicht ansehnlicher ist, als ich. Aber wenn wir beyde uns zanken, so ist die große Stadt Byzant noch zu klein für uns. Nun bedenket einmal, was für Händel und Verwüstung ein so unruhiger und herrschsüchtiger Mann, als Philipp ist, unter den Griechen machen würde, wenn man ihn nicht einschränkte."

Dieser spaßhafte Einfall that die gewünschte Wirkung, die vielleicht die lange Rede, die der kluge Mann für dieses Geschäfte ausgearbeitet hatte, nicht würde gethan haben.

So mag auch der Römer Pontius Pilatus ganz richtig geurtheilet haben, daß die rasenden Juden durch bloße Vorzeigung des unschuldig gegeißelten Christus und die dabey gesprochenen zwey Worte Ecce homo! von ihrem blutgierigen Vorhaben, ihn gekreuziget zu sehen, leichter abzubringen wären, als durch eine lange Rede über seine Unschuld.

Von dergleichen Reden, die plötzliche Wirkungen des Genies sind, ist hier nicht die Frage; weil man dem Redner nicht sagen kann, wenn

und wie er durch solche glükliche Einfälle seinen Zwek erreichen könne. Wir wollen, ohne zu untersuchen, wo förmliche Reden nöthig sind, die Betrachtung hier blos darauf einschränken, wie sie müssen beschaffen seyn.

Man kann aber von der Vollkommenheit einer Sache nicht urtheilen, bevor man nicht ihren Zwek und ihre Arten gefaßt hat. Also müssen wir zuvörderst den verschiedenen Zwek solcher Reden betrachten, und daraus ihre Arten bestimmen.

Man sagt insgemein, der Zwek des Redners sey, seine Zuhörer von etwas zu überzeugen: dennoch ist dieses nicht der einzige Zwek, den er sich vorsetzen kann. Oft sucht er blos zu rühren, eine gewisse Leidenschaft rege zu machen, oder die Gemüther blos zu besänftigen. Wir können uns die verschiedenen Gattungen der Reden, in Ansehung ihres Zweks am deutlichsten durch die verschiedene Beschaffenheit der einfachesten Redesätze vorstellen. Nicht jeder Satz der Rede enthält ein Urtheil, das wahr oder falsch seyn muß; es giebt auch Sätze, die einen Wunsch, einen Befehl, eine bloße Ausrufung enthalten. Selbst die Sätze, die man in der Vernunftlehre Urtheile nennt, sind von zwey sehr verschiedenen Gattungen. Die eigentlich urtheilenden Sätze, wie diese: Gott ist weise; die Tugend macht glüklich; sind Sätze von ganz anderer Art, als die blos erklärenden oder beschreibenden Sätze, dergleichen die sogenannten Definitiones sind. Nun kann jede Art des einfachen Redesatzes der Inhalt einer großen und ausführlichen Rede werden. Dieses verdienet etwas umständlich betrachtet zu werden.

Der bejahende, oder verneinende Satz, als: die Tugend macht glüklich; der Lasterhafte ist nie glüklich, kann durch eine ausführliche Rede bestätiget, oder widerlegt werden. Daraus entsteht die Rede, deren einzige Absicht ist, zu überzeugen; weil ihr Wesen eigentlich darin besteht, daß etwas als wahr oder falsch vorgestellt werde.

Der blos erklärende Satz, als: Güte in ihren Wirkungen durch Weisheit bestimmt, ist eigentlich das was man Gerechtigkeit nennt, hat einen ganz andern Zwek. Man kann zwar eine beweisende Rede daraus machen, aber der unmittelbare Zwek solcher Sätze ist die Entwiklung und Festsetzung eines einzigen Begriffes. Hier ist die Absicht Aufklärung, nicht Ueberzeugung. Zu dieser Art rechnen wir die Reden, darin blos die Beschaffenheit einer Sache ausführlich gezeiget, oder da gesagt wird, was sie sey; da der Redner seine Zuhörer eine Sache kennen lehret. So sind einige Lobreden, auch solche, da eine Sache blos in ihrer wahren Gestalt vorgestellt wird, ohne Urtheil ob sie gut oder böse, wahr oder falsch, nützlich oder schädlich sey. Dahin gehören auch bloße Erzählungen; von welcher Art das erste und zweyte Buch der Rede des Cicero gegen den Verres sind, wo der Redner eigentlich nur erzählt, was der Beklagte gethan hat, und wie er bey verschiedenen Gelegenheiten gesinnt gewesen.

Der befehlende oder vermahnende Satz kann ebenfalls der Inhalt einer großen, ausführlichen Rede seyn. Da ist der Zwek eigentlich Rührung, Erwekung der Furcht, des Muthes, der Hoffnung. So ist die Rede des Cicero, die eigentlich der Eingang seiner Anklage gegen den Verres ist, darin er die Richter zur Strengigkeit vermahnet. Auch die erste Rede gegen den Catilina ist meistens von dieser Art.

Auch der blos ausrufende Satz, dergleichen diese sind: o! unglükliches Vaterland! o! lieblicher Sitz der

der Ruhe und Unschuld! kann der Hauptinhalt einer ausführlichen Rede seyn. Alsdenn geht die Hauptabsicht des Redners auf die Entwiklung seines eigenen Gefühles, wodurch Empfindungen angenehmer, oder schmerzhafter, oder zärtlich trauriger Art bey dem Zuhörer erwekt werden. Dabey kann es Fälle geben, wo der Redner kein anderes Interesse hat, als seine Zuhörer angenehm zu unterhalten.

Dieses sind, wie mich dünkt, die verschiedenen Fälle, aus denen die Verschiedenheit des Zweks der Rede kann bestimmt werden, und woraus offenbar ist, daß der Redner nicht allemal auf Ueberzeugung arbeite. Es scheinet, daß alle Arten der Reden in Rüksicht auf ihren Inhalt auf drey Hauptgattungen können gebracht werden. Die erste Gattung begreift die, wo der Redner unmittelbar auf den Verstand der Zuhörer seine Absicht richtet: man kann sie die lehrende Rede nennen. Die zweyte Gattung ist die von mittlerm Inhalt, wo vorzüglich die Einbildungskraft unterhalten wird, es sey, daß man den Zuhörer blos ergötzen, oder ihn mit Bewunderung erfüllen wolle. Diese Gattung wollen wir die unterhaltende nennen. Die dritte arbeitet auf das Herz des Zuhörers, um darin, wichtigen und bestimmten Absichten zufolge, Leidenschaften rege zu machen, oder zu besänftigen. Dieser wollen wir den Namen der rührenden Rede geben *).

Jede Gattung könnte, wenn es hier der Ort wäre ausführlich zu seyn, nun noch in Absicht auf den Zwek, in Unterarten eingetheilt werden. So kann z. B. in der lehrenden Rede die, wodurch der Zuhörer zu einem bestimmten Urtheil über eine Sache gebracht wird, von der, wo er blos über ihre Beschaffenheit unterrichtet wird, unterschieden werden; jene kann man eine beweisende, diese eine erklärende Rede nennen. Aber wir überlassen dergleichen nähere Bestimmungen andern, welche die Materie ausführlich zu behandeln haben. Doch dieses muß hier angemerkt werden, daß es Reden giebt, die aus allen drey Gattungen zusammengesetzt sind, da ein Theil lehrend, ein Theil unterhaltend, und einer rührend ist. Allein es ist nöthig, daß man sich jede Art besonders vorstelle. Denn natürlicher Weise hat jede ihren eigenen Charakter und ihre eigene Art der Vollkommenheit, die wir hier etwas näher zu betrachten haben.

*) Tria sunt, quae praestare debet Orator, ut *doceat*, *moveat*, *delectet*. Quintilian. Inst. L. III. c. 5. §. 2.

Der Hauptcharakter der lehrenden Rede ist Klarheit und Gründlichkeit, denn darauf arbeitet der Verstand. Der Redner, der darin glüklich seyn will, muß Scharfsinn haben, alles was zur Sache gehört in hellem Lichte zu sehen, und gründliche Urtheilskraft, das Wahre von dem Falschen genau zu unterscheiden. Die unterhaltende Rede muß hauptsächlich Schönheit und reizenden Reichthum zur Unterhaltung der Einbildungskraft haben. Der Redner hat hier mehr nöthig, ein Mahler, als ein Philosoph zu seyn; er braucht mehr Geschmak, als gründliche Kenntnisse. Die rührende Rede muß vornehmlich stark und eindringend, groß, feurig und pathetisch seyn. Bey dem Redner wird vorzüglich eine sehr empfindsame, durch die Leidenschaft leicht zu entflammende Seele, ein stark fühlendes Herz, erfodert.

Dieses betrifft eigentlich nur die materiellen Eigenschaften der Rede. Es ist aber leicht zu sehen, daß jede Gattung auch etwas besonderes in der Form und in dem Ton haben müsse, worüber wir uns hier nicht einlassen, da

he das Wichtigste in besondern Artikeln ist ausgeführt worden *).

Ueberhaupt aber müssen wir noch anmerken, daß jede förmliche Rede, die den Namen eines Werks der schönen Kunst verdienen soll, in ihrem Ton einen gewissen Grad der Würde, Größe und Wärme haben müsse, der der Feyerlichkeit der Veranlassung angemessen ist, und wodurch sie sich von einer philosophischen Abhandlung, von einer gemeinen historischen oder gesellschaftlichen Erzählung, von einem unterhaltenden angenehmen Geschwätz und von einer blos gelegentlich eintretenden paßionirten Rede unterscheidet. Denn so wie es einen Uebelstand macht, wenn der blosse Geschichtschreiber, der untersuchende Philosoph, und der im gemeinen Umgang redende Mensch, ins eigentliche Rednerische, geräth, so muß auch der Redner nicht in den Ton des gemeinen Vortrages fallen; da wir voraussetzen, er spreche nur über wichtige Dinge, wol vorbereitet, und habe Zuhörer vor sich, die sich in einer intereßirenden Erwartung befinden. Hier wäre der gemeine gesellschaftliche, sogenannte familiare Ton, unter der Würde der Gelegenheit zur Rede. Gedanken, Ausdruk, Schreibart, Anordnung und denn auch alles, was zum äußerlichen Vortrag gehöret, Stimme und Gebehrden, muß das Gepräg eines zu öffentlichem und wichtigem Gebrauch verfertigten Werks haben.

Daß zu einer solchen Rede, von welcher Gattung sie auch sey, sehr wichtige natürliche Fähigkeiten, und auch durch Nachdenken und Uebung erworbene Fertigkeiten erfodert werden, läßt sich leicht begreifen. Wie ein vollkommenes historisches Gemählde das höchste Werk der Mahlerey ist, zu dessen Verfertigung alle Talente des Mahlers und alle Theile der Kunst sich vereinigen müssen: so ist auch eine vollkommene Rede das höchste Werk der Beredsamkeit. Genie, Beurtheilung, Geschmak, Größe des Herzens, müssen dabey zusammentreffen; und zu dem allem muß noch erstaunliche Fertigkeit in der Sprache, und alles, was zur schweren Kunst des Vortrages gehört *), hinzukommen.

Ich erinnere dieses vornehmlich deswegen, weil es mir vorkommt, daß man in Deutschland den Werth eines guten Redners nicht hoch genug schätze. Viele, die von einer schönen Ode, auch wol gar nur von einem guten Sinngedichte mit Entzüken sprechen, scheinen sich für eine sehr gute Rede nur mittelmäßig zu intereßiren; und der laute Zuruf des Wohlgefallens, womit man in Deutschland die Dichter beehrt, und belohnet, wird gar selten einem Redner zu Theil. In unsern critischen Schriften kann man hundertmal auf den Namen Horaz, oder Virgil kommen, ehe man einmal den Namen eines Demosthenes, oder Cicero antrifft.

Wenn wir aber auf die Schwierigkeit der Sachen und die zu jeder Art nöthigen Talente sehen: so werden wir bald begreifen, daß weit mehr dazu gehört, eine vollkommene Rede, als eine vollkommene Ode, oder Elegie zu machen. Hiezu ist oft eine angenehme Phantasie, feiner Geschmak und eine warme Empfindung für irgend einen Gegenstand, der gewöhnlicher Weise auch den kältesten in einiges Feuer setzt, hinlänglich. Aber wieviel wird nicht zu einer guten Rede erfodert? „Gar viel mehr, sagt Cicero, als man sich gemeiniglich vorstellt, und was nicht anders, als aus viel andern Künsten und Wissenschaften kann gesammelt werden. Denn wer sollte bey einer solchen

*) S. lehrende Rede; rührende Rede; unterhaltende Rede.

*) S. Vortrag (mündlicher).

Menge derer, die sich auf Beredsamkeit legen, und bey einer so beträchtlichen Anzahl guter Köpfe, die sich darunter finden, einen andern Grund von der Seltenheit guter Redner angeben können, als die ungemeine Größe und Schwierigkeit der Sache selbst.*)

Von den drey Hauptarten der Rede ist die lehrende die schwereste, und erfodert das meiste Nachdenken. Wenn die Materie nur einigermaaßen schwer und verwikelt ist; so gehöret grosser Verstand und Scharfsinnigkeit dazu, sie so zu behandeln, daß der Zuhörer am Ende der Rede die Sachen in dem Lichte und mit der Klarheit einsehe, wie der Redner. Wo es um wahre, dauerhafte Belehrung und Ueberzeugung zu thun ist, da helfen die sogenannten rednerischen Kunstgriffe sehr wenig, weil es da nicht auf Schein, sondern auf Wahrheit ankommt.

Quintilian sagt in sehr wenig Worten, was zu einem guten Redner erfodert werde**); Stärke des Geistes und Wärme des Herzen. Beydes sind Gaben der Natur und liegen außer der Kunst. Diese erleichtert aber den Ausdruk der Gedanken, und die Ergießung des Herzens, und ordnet sie zwekmäßig. Es ist hier der Ort nicht, dieses zu zeigen. Wir begnügen uns nur eine einzige, aber allgemeine und höchstwichtige Hauptmaxime anzuzeigen, die der Redner bey jeder Gattung vor Augen haben sollte. Er muß an nichts, als an seine Materie und an die Wirkung, die sie auf den Zuhörer haben soll, denken, sich selbst aber und alle Nebenabsichten völlig aus dem Sinn schlagen. Wer bey seinem Reden oder Schreiben Nebenabsichten hat, als z. B. dem Zuhörer, oder Leser hohe Begriffe von sich zu geben, gelobt zu werden, oder durch seine Arbeiten sonst gewisse Vortheile zu erhalten, wird unmöglich verhindern können, daß nicht entweder seine Materie, oder die Form und der Ausdruk der Rede durch fremde zur Sache gar nicht gehörige Dinge verunstaltet werden. Bald wird er von dem Wesentlichen seiner Materie abweichen, um etwa schön zu thun, wo er glaubt eine gute Gelegenheit dazu gefunden zu haben; bald wird er etwas fremdes und unschiklliches einmischen, weil ihn dünkt, es werde den Zuhörer belustigen, und den Geschmak an seinen Arbeiten allgemeiner verbreiten; bald aber wird er völlig ausschweifen, und Dinge vorbringen, die blos auf gewisse besondere, sein Interesse betreffende, und seinem Inhalt ganz fremde Dinge gehen. Dergleichen wird man weder beym Demosthenes, dem größten Redner der Alten, noch bey Rousseau, dem stärksten der neuern Zeit, antreffen. Die wahre Vollkommenheit jeder Sache, folglich auch der Rede, besteht darin, daß sie ohne Ueberfluß und ohne Mangel, gerade das sey, was sie seyn soll; daß sie aber diese Vollkommenheit unmöglich erhalten könne, wenn der Redner Nebenabsichten hat, denen zu gefallen er auch etwas thut, ist zu offenbar, als daß es einer weitern Ausführung bedürfe.

Niemand denke, weil unter uns, wenn man die Kanzel ausnimmt, sehr wenig Gelegenheit vorkommt, öffentlich aufzutreten, und über wichtige Dinge zu reden, daß deswegen die

*) Sed nimirum majus est hoc quiddam, quam homines opinantur, et pluribus ex artibus, studiisque collectum. Quis enim aliud in maxima discentium multitudine — praestantissimis hominum ingeniis — esse causae putet, nisi rei quandam incredibilem magnitudinem ac difficultatem. Nämlich er hatte vorher angemerkt, daß weit mehr gute Dichter, als gute Redner angetroffen werden, und giebt itzt diesen Grund davon an. S. de Orat. Lib. I.

**) Pectus est, quod disertos facit et vis mentis. Inst. L. X, c. 7. §. 15.

die römische Rede unter die Werke einer in Abgang gekommenen Kunst gehöre. Wenn uns die Gelegenheiten benommen sind, vor Gericht, oder in Staatsversammlungen aufzutreten, und die Stärke der Beredsamkeit da gelten zu machen: so haben wir andere, gar nicht minder wichtige, große Dinge mit auszurichten. Man kann durch schriftlichen Vortrag, so oft man will, vor ein ganzes Publicum treten, und höchst wichtige, sowol allgemeine, als mehr ins Besondere gehende Rechts- und Staatsmaterien auf eine Art behandeln, die in den wesentlichsten Stüken wenig von der Art der griechischen und römischen Redner abgeht. Es giebt noch itzt, selbst in solchen Staaten, wo dem Volke wenig Freyheit gelassen ist, Gelegenheiten, da ein patriotischer Redner wichtige öffentliche Anstalten empfehlen, oder sehr schädliche Mißbräuche widerrathen kann; wo er Nationalvorurtheile auszurotten, oder nützliche Nationalgesinnungen einzupflanzen, versuchen kann.

Auch ist es gar nicht unerhört, daß philosophische Redner durch öffentliche Schriften, die in der That nach den Grundsätzen der Staatsreden abgefaßt waren, ob ihnen gleich die völlige Form derselben fehlte, beträchtlichen Einfluß auf die wichtigsten Staatsgeschäfte gehabt haben. Noch haben Regenten, ganze Stände der bürgerlichen Gesellschaft, ganze Völker, Vorurtheile, die zu höchst verderblichen Unternehmungen führen, noch seufzet die Vernunft, und noch leidet das Herz des Patrioten bey gar vielen Anstalten, die blos auf Vorurtheile gegründet sind, oder aus Mangel genauerer Kenntniß der Sachen, allgemein geduldet werden. Sollte es unmöglich seyn, durch öffentliche schriftliche Reden diese Vorurtheile zu schwächen, die Nebel der Unwissenheit zu vertreiben, ein genaueres Nachdenken über gewisse wichtige Dinge unter ganzen Ständen einzuführen?

Wer dieses gehörig überlegt, wird finden, daß es nichts weniger als unnöthig ist, noch itzt und unter uns die Mittel zu entwikeln, wodurch Demosthenes und Cicero so große Dinge bewirkt haben. Ueberhaupt scheinet mir diese Erinnerung itzt so viel wichtiger, da es am Tage liegt, daß unsre Kunstrichter sich der Dichtkunst mit so warmen Interesse, hingegen der Beredsamkeit so kaltsinnig annehmen, als wenn sie keine eheliche Schwester jener Kunst wäre.

Von den drey Hauptgattungen der Rede war die erste, nämlich die lehrende, das Hauptaugenmerk der alten Lehrer der Redner. Die andern Gattungen wurden nur in sofern in Betrachtung gezogen, als sie in manchen Fällen Theile der lehrenden Rede ausmachen. Ich will zu einem Beyspiel, wie sorgfältig sie in Unterscheidung jeder Art des lehrenden Inhalts gewesen, das, was Cicero hievon sagt, in einer Tabelle vorstellen*).

Die Rede hat zwey Hauptgattungen des Inhalts. Der Gegenstand, über welchen man zu reden hat, ist

I. Allgemein: nämlich weder durch Zeit, noch Personen, noch besondere Umstände bestimmt, und betrifft eine abzuhandelnde allgemeine Materie. Dieser Stoff wird von Cicero Propositum, auch Consultatio genennt.

Diese betrifft:

1. Eine theoretische Frage, und zwar:

A. ob etwas sey, oder nicht sey, ob es möglich oder wirklich sey.

a. Ob es überhaupt möglich sey.

b. Wie es möglich sey oder gemacht werde.

*) S. Cicer. Topica.

B. Was es sey.

a. Ob eine Sache von einer andern verschieden, oder mit ihr einerley sey.

b. Bestimmung der Sache, oder, Beschreibung, Abbildung derselben.

C. In was für eine Classe der Dinge es gehöre.

a. Ob es anständig oder unanständig.

b. Ob es nützlich.

c. Ob es billig.

Von jedem kann noch untersucht werden:

α. Ob es anständiger, nützlicher, billiger, als ein anderes Ding.

β. Ob es das alleranständigste, allernützlichste 2c. sey.

2. Eine praktische Frage, welche abzielen kann:

A. Etwas zu suchen oder zu vermeiden.

α. Wozu Lehren und Anweisungen, oder Warnungen gegeben werden.

β. Wozu das Gemüth bewegt oder beruhiget wird.

B. Zu zeigen, wie gewisse Vortheile zu erhalten sind.

II. Besonders: nämlich auf gewisse Personen, Zeit und Umstände eingeschränkt, oder ein zu behandelnder besonderer Fall. Diesen Stoff nennt Cicero Causam. Dieser kann seyn:

1. Eine Ausbildung; Exornatio.

A. Lobrede auf verdiente Männer.

B. Strafrede auf Böse.

2. Ein Gesuch; wo nämlich etwas zu erhalten, oder zu beweisen ist. Dieses wird Contentio genennt.

A. Was etwas zukünftiges betrifft.

B. Was etwas vergangenes betrifft.

Von diesen zwey Gattungen der besondern Fälle 1 und 2 entstehen die drey Gattungen der auf besondere Fälle gehenden Reden, die Lobreden, die Staatsreden, die gerichtlichen Reden. Genus demonstrativum, genus deliberativum, genus judiciale. Man sieht hieraus, wie sehr diejenigen sich irren, die alle mögliche Reden blos in diese drey letzten Gattungen einschränken, da es nur die Gattungen einzeler Fälle sind *).

Wir müssen auch noch etwas über die äußerliche Form der Rede sagen. Die Alten sagten, daß jede Rede gewisse Hauptheile haben müsse, die Quintilian also angiebt: 1. Den Eingang; Exordium. 2. Die Erzählung der Sache, worüber die Frage entstanden: Narratio. 3. Die Bestimmung der abzuhandelnden Frage; Propositio. 4. Die Abhandlung selbst, oder den Beweis; Probatio. 5. Den Beschluß; Conclusio, oder Peroratio. Er erinnert dabey, daß einige nach der Erzählung eine zwekmäßige Ausschweifung fodern, die bey ihm Egressio heißt; und vor der Abhandlung, oder dem Beweis, eine Eintheilung, Partitio; sagt aber, daß oft beyde unnöthig, die leztere so gar schädlich seyn könne, weil es nicht allemal gut ist, dem Zuhörer zum voraus zu sagen, wohin man ihn führen will. Selbst die Propositio scheinet ihm nicht allemal nöthig, indem

*) Tous les discours imaginables que l'orateur peut faire, se reduisent à trois genres qui sont: *le démonstratif; le deliberatif;* et *le judiciaire.* L'Abbé *Colin* Traité de l'orateur, Pref. p. 113. Man sieht nämlich aus der Tabelle, daß diese drey Gattungen nur die Causas betreffen.

indem sie oft besser der Erzählung angehängt werde.

Man siehet gleich, daß alles dieses eigentlich nur auf die gerichtlichen Reden abgepaßt ist. Betrachtet man die Sache überhaupt, so siehet man, daß der Redner in den meisten Fällen allerdings wohl thut, wenn er seiner Rede einen schiklichen Eingang vorsetzet. Wir haben davon besonders gesprochen*). Auch ist es in den meisten Fällen schiklich, daß der Hauptinhalt der Rede kurz und genau bestimmt vorgetragen werde; bey gerichtlichen Reden aber macht freylich die Erzählung des Vorganges der Sachen, der den Streit veranlasset hat, einen sehr wichtigen Haupttheil aus, der nicht selten zur Entscheidung der Sache das meiste beyträgt. Hiernächst kann man, wo es nöthig scheinet, auch die Eintheilung anbringen. Aber der Haupttheil, der den eigentlichen Körper der Rede ausmacht, ist allemal die Abhandlung; denn dessenthalben ist alles übrige da. Der Beschluß ist zwar auch nicht in allen Arten der Reden nothwendig, oft aber ist er ein sehr wichtiger Theil, wie an seinem Orte gezeiget worden**). Man kann es dem Redner überlassen, ob er alle, oder nur die schlechthin nothwendigen Theile in seiner Rede beybehalten soll. Er kann es am besten in jedem Falle beurtheilen, ob er einen Eingang, eine Eintheilung, einen Beschluß nöthig habe, oder nicht. Die Rede ist darum nicht mangelhaft, wenn einer, oder mehrere dieser Theile daran fehlen.

❖ ❖

Die auf uns gekommenen griechischen Reden sind geschrieben, von: Antiphon (†3593. Von ihm sind 16 Reden übrig, oder vielmehr nur funfzehn, wenn man, wie Reiske billig gethan, die 14te und 15te für eine nimmt. Herausgegeber sind sie zuerst von Aldus Manutius, mit mehrern griechischen Rednern, Ven. 1513. f. gr. Von H. Stephanus, eben so, Par. 1575. f. gr. Von Alph. Miniatus, mit den Reden des Andocides und Isaeus. Han. 1619. 8. gr. und lat.; aber das letzte erbärmlich. Von J. J. Reiske, im 7ten Bd. s. Orator. graecor. Lips. 1773. 8. S. 600. gr. und im 8ten Bd. S. 199. lat. Erläuterungsschr. Petri v. Spaan Dissertat. histor. de Antiphonte, Lugd. Bat. 1765. 4. und bey der angeführten Ausgabe des Hrn. Reiske, S. 795. Litterarische Notizen finden sich in Fabricii Bibl. gr. Lib. II. C. 26. S. 750.) — Andocides (3600. Vier seiner Reden sind auf uns gekommen, die sich bey den vorher erwähnten Ausg. der Reden des Antiphon, bey Reiske im 4ten Bd. oder dem 2ten des Aeschines, Leipz. 1771. 8. gr. und im 8ten Bd. S. 305. lateinisch, so wie noch ebendaselbst sich Noten und Register befinden. Erläuterungsschr. Reiske, in dem Epilogo, Bd. 4. S. 139. führet eilf Programme von Joa. Gottfr. Hauptmann über den Andocides an, welche er denn auch dem 8ten Bd. seiner Redner, S. 535 u. f. beygefügt hat. Das Leben des Andocides ist in der Menkenschen Bibliotheca virorum militia aeque et scriptis illustr. S. 39. und in Freytags Decas Orator. et Rhetor. Graec. quibus statuae honoris causa positae fuerunt, Lips. 1752. 8. S. 14. und litter. Notizen in Fabr. Bibl. gr. a. a. O. S. 758. zu finden. Französ. hat seine Reden, der Abt Auger, Par. 1783. 8. geliefert.) — Lysias (3626. Der von ihm, größtentheils für andre, wirklich verfertigten Reden, sollen über zweyhundert gewesen seyn, wovon nur vier und dreyßig auf uns gekommen, und welche in den beyden ersten, oben angeführten, Ausgaben der griechischen Redner enthalten, und gr. und lat. (nach der Uebersetzung des Jodocus van der Heyde) von Andr. Schott, Antw. 1615. 8. und von Barth. May, Marpurg 1683. 8. herausgegeben worden sind. Größeres Verdienst um den Lysias haben J. Tay-

*) S. Eingang.
**) S. Beschluß.

J. Taylor in seinen beyden Ausgaben desselben, Lond. 1739. 4. Cambr. 1740. 8. gr. und lat. wovon die letztere für die Jugend gemacht worden ist; und J. J. Reiske, in dessen Orat. graec. der Lysias, nach der Ausgabe des Taylor, den 5ten und 6ten Band, Leipz. 1772. 8. aber verbessert und gereinigt einnimmt. Die neuesten Ausg. sind von dem Abt Auger, Par. 1783. 8. 2 Bde. gr. und lat. und von F. C. Alter, Wien 1785. 8. gr. Besondere Erläuterungsschriften: In den Werken des Dionysius Halik. Bd. 5. S. 452. ed. Reisk. befindet sich ein Aufsatz über das Leben und den Charakter der Reden des Lysias, welchen Taylor und Reiske ihren Ausgaben beygefügt haben. Unter J. H. Boeklers Dissertat. academ. Arg. 1701. 4. ist eine Dissertat. politica über die 15te und 30te Rede des Lysias. Dissert. epistol. de insignibus Taylori in Lysiam Oratorem meritis, Auct. P. Schaffshausen, Hamb. 1741. 4. J. J. Reiske hat im 2ten Bd. seiner Animadv. ad Graec. Auctor. neue, aber nicht von ihm benutzte Lesarten geliefert; und in den Miscell. Observ. Bd. 3 Th. 3. findet sich eine Emendatio Io. Meursii in Oratione Lysiae rejecta. Ausser der, von Taylor geschriebenen, s. und der Reiskischen Ausgabe beygefügten Lebensbeschreibung desselben, haben Plutarch und Photius dergleichen noch geliefert, welche in eben diesen Ausgaben auch zu finden sind; so wie in Fabric. Bibl. gr. a. a. O. S. 760. u. f. Litterarische Notizen. Uebersetzt ist Lysias vollständig in das Englische, mit dem Isokrates zusammen, von Gillies, Lond. 1778. 4. In das Französ. die Apologie für den Eratosthenes, von Philibert Bugnyon, Lyon 1579. 8. Vollst. von A. Auger 1781. 8. In das Deutsche die zweyte seiner Reden von G. F. Seiler, mit der Rede des Demosthenes für die Krone, Cob. 1768. 8. und eben diese, und die Rede wider den Philo, von Joh. Eust. Goldhagen, im 3ten Th. seiner gr. und röm. Anthologie.) — Isokrates (3601. Der von ihm auf uns gekommenen Reden sind ein und zwanzig, welche zuerst, Mayland 1493. fol. gr. von Demetr. Chalcondyla, und hernach von Aldus, Ven. 1513 und 1534. f. gr. und nach der letztern Ausgabe, Hag. 1543. 8. Bas. 1546. 1555. 1561. 1565. 1578. und 1597. 8. gr. herausgegeben worden sind. Gr. und Lat. von Hier. Wolf, welcher sie schon einzeln lateinisch, Bas. 1548. hatte drucken lassen, hernach aber diese Uebersetzung ganz umschmolz, sind sie, Bas. 1551. fol. und ebend. 1553. 1571. 1613. 8. Par. 1603, 8. Gen. 1618. 8. und öfterer erschienen. Mit einem weitschweifigen Commentar, Bas. 1570. fol. und mit mancherley Veränderungen, und sieben Diatriben von Heinr. Stephanus, Par. 1593. f. Mit einer neuen lateinischen Uebersetzung von Gul. Battie, Cambr. 1729-1749. 8. 2 Bd. und mit Abänderungen derselben von Ath. Auger, Par. 1782. 8. 3 Bd. Einzeln sind verschiedene Reden, zum Schulgebrauch, abgedruckt worden, worüber Fabr. Bibl. gr. a. a. O. nachzusehen ist. Erläuterungsschriften: In den Werken des Dionysius Halik. Bd. 5. S. 534 ed. Reisk. findet sich, über Leben und Charakter der Reden des Isokrates ein Aufsatz. Isocratis Orationum omnium analysis, Auct. Conr. Clausero, Bas. 1558. 8. De vita et genere scribendi Isocratis . . . scr. Gottl. Ben. Schirach, Hal. 1765. 4. Dissert. II. - Frid. Gotth. Freytag Orator. et Rhetor. graec. quibus statuae honoris causa positae fuerunt, Lips. 1752. 8. S. 22 u. f. Litterarische Notizen finden sich in Fabr. Bibl. graec. a. a. O. S. 777. u. f. Uebersetzt sind die Reden des Isokrates, in das Italiänische vollständig von Piet. Carrario, Ven. 1555. 8. Die, an den Demonikus von Giov. Brevio, Ven. 1542. 8. Von Bern. Crisolfo, Ven. 1548. 8. Von Fre. da Trevigi, in s. Oracoli, Ven. 1574. 16. Von einem Ungen. zus. mit der an den Nikokles, Ven. 1584. 4. in reimfr. Versen. Von Fros. Lapini, mit eben derselben, Flor. 1611. 4. Von Ign. Gomis, in den Poesie dell' Abate Gir. Tagliazucchi, Tor. 1735. 8. Von Al.

Rota,

Rota, Ven. 1749. 8. Die an den Nikokles, und unter dem Nahmen desselben, von P. Rosello, bey s. Ritratto del vero Governo del Principe. Ven. 1552. 8. Auch soll die erstere sich in den, von Franc. Sansovino heraus gegebenen Orat. di diversi Uomini ill. Ven. 1569. 4. finden. Die auf den Evagoras, und auf den Nicias, von Gius. Nores, in seiner Rhetorik, Ven. 1584. 4. S. 149 u. f. Das Lob der Helena, von dem Abt Angel. Leod. Villa, bey der Uebersetzung des Eukuthus, Meyl. 1749. 12. Von Giovfre. Conrad. dall'Aglio, Ven. 1741. 4. Eben diese, von Alex. Rota, Ven. 1749. 8. In das Französische, die an den Demonicus, von Louis Le Roy, Par. 1551. 4. 1579. 8. Von Fres. Ser. Regnier, Par. 1700. 8. Die an den Nikokles, von Ant. Machault 1544. und von Louis le Roy. Die unter dem Nahmen des Nikokles von L. Meigret, Par. 1544. 8. und von L. le Roy. Die, vom Frieden, von Ph. Robert 1579. 8. Die Lobrede auf die Helena, von L. Giry, Par. 1640. 12. Auf den Busiris, von P. du Ryen, Par. 1640. 12. Auszüge aus ein paar Reden von Rene Morel de Breteuil, Par. 1702. 12. Sämmtlich vom Abt Auger, Par. 1781. 8. 3 Bde. In das Englische: Fabricius, a. a. O. S. 810. führt die Uebersetzung einiger Reden vom J. 1557. 8. an, welche ich nicht weiter kenne; aber J. Dimsdale gab ihn 1751. 8. und vollständig Gillies, Lond. 1778. 4. englisch heraus. In das Deutsche, die Rede an den Demonicus von Joh. Cherpontio, Leyden 1581. 12. Von W. Pirkheymer, Augsb. 1519. 4. und in dem Theatr. Virtut. et Honor. Von einem Ungen. in der gr. Sprachübung; von J. C. Losius, in Versen, Hamburg 1685. 4. Von zwey Ungenannten, Braunschw. 1717. und Hamb. 1744 und 1749. 4. Von J. J. Meyer, Memm. 1790. 8. Die an den Nikokles, von Joh. Altenstaig, Augsb. 1517. 4. Von Joh. Cherpontio, mit der vorigen, Leyden 1581. 12. Von Pirkheymer, wie oben. Von einem Ungenannten, Frkft. 1679. 8. Von J. M. Afsprung, Ulm 1785. 8. Die im Nahmen des Nikokles, von Joh. Cherpontio, mit den beyden erstern.) — Isaeus (Von den, ihm zugeschriebenen funfzig Reden sind nur noch zehn übrig, welche, griechisch, sich in den angezeigten Ausgaben griechischer Redner vom J. 1513 und 1575. und gr. und lat. in der Ausg. des Alph. Miniatus, Hag. 1619. 8. und in dem 7ten Bd. der Orator. gr. des Hrn. Reiske, Lips. 1773. 12. befinden. Das Urtheil des Dionysius Halik. (Oper. B. 5. S. 586. Ed. Reisk.) hat Reiske bey seiner Ausgabe. a. a. O. S. 300. mit abdrucken lassen. Litterarische Notizen finden sich in Fabric. Bibl. graec. a. a. O. S. 808. Uebersetzt sind seine Reden in das Französische von dem Abt Auger, Par. 1783. 8. In das Englische, mit Anm von W. Jones, Orf. 1779. 8.) — Lykurgus (Von ihm ist nur noch eine Rede übrig, welche sich in den oben angezeigten zwey ersten Sammlungen, und in Reiskens Orat. gr. Bd. 4. S. 105 u. f. griech. und lateinisch nach der Uebersetzung des Joh. Lonicerus in der Sammlung der Reden des Dinarchus, Lesbonar, Herodes und Demades, Han. 1615. 8. befindet. Einzeln hat Ph. Melanchthon sie, Wittenb. 1545 und 1568. 8. gr. und Joh. Taylor, mit der Rede des Demosthenes gegen den Midias, Cambr. 1743. 8. gr. und lat. und nach dieser Ausgabe Gottfried Hauptmann, mit Bemerkungen und Erläuterungen, Leipz. 1753. 8. herausgegeben. S. übrigens Fabric. Bibl. graec. a. a. O. S. 812. Uebersetzt in das Französische hat sie der Abt Auger, Par. 1783. 8. mit den vorher schon erwähnten, unter welchen sie den ersten Platz einnimmt, geliefert. Deutsch soll sie sich in M. Lauterbecks Regentenspiegel finden.) — Demosthenes 3682. unter seinem Nahmen sind noch 61 Reden und die Prooemien von 65 Reden da. Zuerst sind sie von Aldus, Ven. 1504. f. gr. und in eben diesem Jahre noch einmahl, aber verändert (S. Reisk. Praefat. ad Demosth. S. VII.) Ferner, Bas. 1532. f. gr. mit einer Vorrede von Erasmus, und den, zuerst, Ven. 1503. f. erschienen Commentarien des Ulpia-

Ulpianus., von achtzehn Reden, gedruckt worden. Richtiger erschienen sie daraus, Ven. 1543. 8. 3 Bd. gr. und Par. 1570. f. gr. Hier. Wolf gab sie, Basel 1549. fol. und 1572. f. (zuletzt mit dem Aeschines) Frankf. 1604. f. Genf 1607. f. gr. und lat. und nach der Frankfurter, Jo. Taylor, Cambr. 1748-1757. 4. 2 Bd. (eigentlich sollten deren fünf Bände werden) gr. u. lat. heraus. Von J. J. Reiske, in den beyden ersten Bänden s. Orator. graecor. Lips 1770 u. f. 8. gr. und in dem 9ten, 10ten und 11ten Bd. seine Anmerkungen, und in dem 12ten der Index. Von Ath. Auger, Par. 1790. 4. griech. und lat. 1ter Bd. Einzeln sind von seinen Reden, eine Auswahl von funfzehn, durch Barnes, Orf. 1579. 4. gr. Eine andre Auswahl durch Mountenay, Lond. 1731 und 1748. 8. Eton 1775. 8. gr. und lat. Die, gegen den Abrotio, Par. 1570. 4. gr. Die Philippischen, ebend. 1531. u. 1546. 4. gr. (äußerst correkt), und von Jos. Stock, Dublin 1774. 8. 2 Bd. gr. und lat. Die von der Republik, gr. und lat. von Vinc. Lucchesini, Rom 1712. 4. und nach dieser, von Allen, Lond. 1755. 8. 2 Bd. Die von der Gesandschaft an den Philippus, mit der, ähnlichen, eine entgegen gesetzte Meinung vortragenden Rede des Aeschines, von Heinr. Brooke, gr. und lat. Orf. 1721. 8. Die gegen den Midias Leuw. 1525. 4. gr. Lond. 1586. 4. gr. und, nebst der übrig gebliebenen Rede des Lykurgus, von Taylor, Cambr. 1743. 8. Die von der Krone von Folkes und Friend, Orf. 1696. 8. gr. und lat. (correcter, wie die folgenden) Von J. Stock, nebst der Rede des Aeschines gegen den Ctesiphon, Dublin 1769 und 1774. 12. gr. und lat. und von Hrn. Harles, Altenb. 1769. 8. gr. und lat. herausgegeben worden. **Erläuterungsschriften:** In den Werken des Dionysius Halik. (Oper. Bd. 6. S. 719 u. f. Ed. Reiske.) befindet sich ein Brief über den Aristoteles und Demosthenes, und ebend. S. 953 ein Aufsatz De admiranda vi in Demosthene; in den Werken des Lucian (Bd. 3. S. 490. Ed. Reitzii) ein Lob des Demosthenes, das auch Hier. Wolf seiner Ausgabe des Redners beygefügt hat; und deutsch im 1ten Theil der Schriften der deutschen Gesellschaft sich befindet. La Comparaison de Demosthene et de Ciceron, von P. Rapin, Par. 1676. 12. und im 1ten Th. s. Oeuvr. à la Haye 1725. 12. Deutsch, Wien 1768. 8. Sur le Caract. de D. comme Orateur et Polit. von Rochefort im 43ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Quartausg. Of the composition of the Ancient and particularly of that of Demosthenes, von Monboddo, im 2ten Bd. S. 355 f. Origin of Language. Besondre **Lebensbeschreibungen:** Eine Lebensbeschreibung im Plutarch, und Vergleichung mit dem Cicero. Vita Aristotelis ac Demosthenis comparata, Auct. Andr. Schotto, Aug. Vindel. 1603. 3. Frid. Gotth. Freytags Decas Orator. et Rhetor. graec. quibus statuae positae fuerunt, Lips 1752. 8. §. 13. Litter. Notitzen finden sich in des Fabr. Bibl. gr. a. a. O. S. 816. **Uebersetzt in das Italienische,** von Giamb. Roghera, Mil. 1753. 8. (Ob vollständig, weiß selbst die Bibl. degli Autori antichi volgarizzati, Ven. 1766. 4. Bd. 1. S. 283. nicht.) Von Melch. Cesarotti, vollständig, Pad. 1755. 4. 2 Bd. Ven. 1779. 8. 6 Bd. Die Philippischen Reden (hier eilfe) von Fel. Figliucci, Rom 1551. 8. und eben dieselben (nach dem Französischen des Toureil) Rom 1715. 8. Ven. 1744. 12. Fünf Reden des D. und eine des Aeschines gegen gen Ctesiphon, Ven. 1557. 8. welche nachher zum Theil wieder einzeln gedruckt worden sind. Vier seiner gerichtlichen Reden, von Giov. Selechi, Ven. 1743. 8. Die zweyte Olynthische, in den Lettere des Card. Bessarion, Ven. 1573. 4. **In das Französische:** Vollständig von dem Abt Ath. Auger, nebst dem Aeschines, Par. 1777. 8. 5 Bd. 1788. 8. 6 Bde. Die Philippischen Reden, von Jean l'Alemant, Par. 1549. 8. Die 2te und 3te derselben, von Jean Pavon, Lyon 1554. 12. Alle vier, nebst den drey Olynthischen, von Louis le Roy, Par. 1551. 1575. 4. Von

Fr. Maucroix, Par. 1685. 12. Von Thoulier d'Olivet, Par. 1710. 12. Von Jos. d'Olivet, Par. 1727-1736. 12. 1787. 12. Die erste derselben, von Jacq. de Tourreil, Par. 1691. 12. verm. mit der 2ten und 3ten, Par. 1701. 4. und Amst. 1706. 12. Verb. von Mässieu, und mit den Olynthischen, und der für die Krone, in den Oeuvr. de T. Par. 1721. 4. Die Rede für die Krone, mit der ähnlichen des Aeschines, von Guil. du Mair, Par. 1593. Die für das Leptinische Gesetz von le Comte, Leyd. 1756. 8. In das Englische: Sieben Reden von Th. Wilson, Lond. 1570. 4. vollst. von Th. Leland, Lond. 1756-1770. 4. 3 Bd. 1777. 8. 3 Bd. von Phil. Francis, ebend. 1757 u. 1768. 4. 2 Bd. In das Deutsche: Die beyden ersten Philippischen von Gottsched, in s. Redekunst, S. 417. Ausg. von 1749. Vollständig, mit dem Aeschines zusammen, von J. J. Reiske, Lemgo 1764-1769. 8. 5 Bd. Die Rede für die Krone, von G. Fr. Seiler, Coburg 1768. 8. Die 3te Olynthische, von J. M. Heinze, Weimar 1785. 8. und alle drey, im 2ten Th. s. Kleinen deutschen Schriften, Gött. 1789. 8.) — Aeschines (Zeitgenosse des vorigen; von ihm sind drey Reden da, welche von dem Aldus, mit den übrigen griechischen Reden, Vened. 1513. f. gr. Von H. Stephanus, Par. 1575. f. gr. und hernach von Hier. Wolf, mit den Reden des Demosthenes, Basel 1572. f. Frkft. 1604. f. Genf 1607. f. gr. und lat. (bey welchen, so wie bey der Ausgabe des Aldus, sich auch ein Leben des Aeschines von einem Ungen. und des Grammatiker Apollonius Aufsatz ähnlichen Innhaltes, befindet) von J. J. Reiske, im 3ten und 4ten Bd. s. Orat. Gr. gr. und von Ath. Auger, mit dem Demosth. 1790. 4. herausgegeben worden sind. Erläuterungsschriften: In dem 14ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Quartausg. findet sich ein Aufsatz über den Aeschines von dem Ab. Vatry. Christn. Frd. Matthaei, De Aeschine Oratore, Lips. 1770. 4. und im 4ten Bd. S. 1245. der Reiskischen Redner. Uebersezt in das Italienische, ist die Rede gegen den Ktesiphon, bey den vorher angeführten fünf Reden des Demosthenes, Ven. 1557. 8. die auch wieder einzeln abgedruckt worden ist, und eine andre von Giuf. Nores, in s. Rettorica, Ven. 1584. 4. S. 196. In das Französische die Rede für die Krone, mit der ähnlichen des Demosthenes, von Guil. du Vair, Par. 1593. 8. Von Jacq. de Tourreil, in seinen Oeuvr. Par. 1721. 4. von Millot, Lyon 1764. 12. Sämmtlich, mit dem Demosthenes, von Ath. Auger, Par. 1777. 8. In das Englische, die Rede gegen Ktesiphon, von A. Portal, 1755. 8. Für die Krone mit der ähnlichen des Demosthenes, von Dawson 1732. 8. Von Leland 1770. 8. In das Deutsche: Sämmtlich, von J. J. Reiske, bey s. Demosthenes.) — Hyperides (3668. Von 52 oder gar 77 Reden, welche ihm zugeschrieben werden, ist nur noch eine, welche, unter den Reden den Demosthenes gewöhnlich, als die 17te (bey Hrn. Reiske, Bd. 1. S. 212. steht, und von welcher es immer noch zweifelhaft ist, ob sie seine Arbeit ist,) übrig. Die Titel der verlorenen, und Litter. Notizen finden sich bey dem Fabricius, a. a. O. S. 856 u. f.) — Dinarchus (3686. Von 64 Reden, welche er geschrieben haben soll, sind nur noch drey übrig, welche sich gr. in den Ausgaben der griechischen Redner, Ven. 1513. Par. 1775. f. befinden, und Jan. Gruterus, gr. und lat. mit den Reden des Lykurgus, Lesbonax, Herodes und Demades, Han. 1615. 8. so wie Reiske im dem 4ten Bd. S. 1285. f. Orat. graec. gr. herausgegeben hat. In den Werken des Dionysius Halik. (Bd. 5. S. 629. Ed. Reisk.) findet sich eine Beurtheilung desselben. Uebers. sind sie in das Französ. von Auger, 1783. In das Deutsche die Rede gegen den Demosthenes, im 2ten Th. der Goldhagenschen Anthologie. S. übrigens Fabric. Bibl. graec. a. a. O.) — —

Diese zehn Redner sind vorzüglich aus dem erstern, und aus dem mittlern, blühenden Zeitalter der griechischen, oder vielmehr athenienfischen, Beredsamkeit übrig;

übrig und wie es, wahrscheinlicher Weise, zugegangen, daß gerade diese, und nicht mehrere übrig sind, hat Ruhnken, in seiner Histor. Crit. Orat. Graec. (im 8ten Bd. der Reiskischen Redner, S. 162.) gezeigt. Indessen gehört auch in diesen Zeitpunct noch — Demades (366?. Nur ein Fragment einer seiner Reden ist übrig, und auch dieses ist noch zweifelhaft. Es findet sich in den, nächst vorher angezeigten Sammlungen, und bey Hrn. Reiske, im 4ten Bd. in der Hauptmannischen Dissertatio de Demade S. 243 u. f. und Litter. Notitzen bey dem Fabricius, Bibl. gr. Lib. IV. c. 26. S 868.) — Uebrigens fallen auch in diesen Zeitpunkt noch verschiedene Declamationen, als die beyden des — Gorgias (Das Lob der Helena, und die Schutzschrift für den Palemedes, welche in den gedachten Sammlungen der gr. Redner, Ven. 1513. f. Par. 1575. f. gr. und bey dem Aristides, Basel 1566. f. gr. und lat. herausgegeben worden sind. Bey Hrn. Reiske befinden sie sich, gr. im 8ten Bde S. 91 u. f. Von dem Verf. selbst s. Mongitors Biblioth. Sic. Bd. 1. S. 258 u. f. und übrigens den Art. Lobrede. S. 284.) — Antisthenes (Die von ihm auf uns gekommenen Declamationen, befinden sich gr. in den dreyzehn von Aldus, Ven. 1513. f. und Heinr. Stephanus, Par. 1575. f. herausgegebenen Rednern, und bey Hrn. Reiske, im 8ten Bd S. 52 u. f. S. übrigens Gottl. Lud. Richteri Disput. de vita, moribus et placitis Antisthenis, Ien. 1724. 4.) — Alcidamas (Auch seine beyden auf uns gekommenen Reden sind nur Redübungen, und befinden sich gr. in dem, von Aldus, Ven. 1513. f. und Heinr. Stephanus, Par. 1575. f. herausgegebenen Sammlungen; und bey Hrn. Reiske, im 8ten Band S. 64 u. f. — —

Aus dem dritten, oder letzten Zeitalter der griechischen Beredsamkeit, wie es gewöhnlich genannt wird, obgleich die Reden jetzt nur noch Spielwerke und Kunstübungen waren, weil Griechenland seine Freyheit verloren hatte, sind auf uns gekommen: Lesbonax (wahrscheinlicher Weise unter dem Tiberius. Von seinen Declamationen sind noch zwey übrig, und in den angeführten Sammlungen des Aldus, Ven. 1513. f. des Hein. Stephanus, Par. 1575. f. gr. des J. Gruter, Han. 1619. 8. gr. und lat. und des Hrn. Reiske, Bd. 8. S. 1 u. f. zu finden. Litter. Notitzen liefert Fabric. Bibl. graec. Lib IV. c. 26. S. 871.) — Dio (Chrysostomus genannt. 94.117. Obgleich nur einige seiner Aufsätze als Reden, oder Declamationen angesehen werden können; so glaube ich denn doch ihm hier eine Stelle einräumen zu müssen. Erschienen sind seine sämmtlichen Werke zuerst, Ven. 1551. 8. gr. ferner e rec. Cl. Morellii, Par. 1604. und 1623. f. gr. und lat und von Mde. Reiske, Lips. 1784. 8. 2 Bd. S. übrigens I. Bern, Koehleri Emendationes in D. Orat.. . . . Goett. 1765. 8. und eine ähnliche Schrift, von ebend. Götting. 1770. 4. und Fabr. Bibl. gr. Lib. IV. c. 10.) — Antonius Polemo (Aus den Zeiten des Trajan. S. den Artikel Lobrede, S. 285.) — Tiberius Claudius Atticus Herodes († 175. S. Artikel Lobrede, S. 285.) — Aelius Aristides (190. Die verschiedenen Ausgaben seiner Declamationen, an der Zahl 53, sind bereits bey dem Art. Lobrede, a. a. O. angezeigt. — Adrianus (Zeitgenosse und Nebenbuhlers des vorigen. Von seinen Declamationen sind nur die Fragmente von vieren übrig, welche Leo Allatius in den Excerptis Graec. Sophistar. et Rhetor. Rom. 1641. 8. S 238 u. f. herausgegeben hat. S. übrigens Fabr. Bibl. gr. Lib IV. c. 30. S. 409. — Kallinikus (260. S. den Art. Lobrede, S. 236 a.) — Himerius (363. Auszüge aus seinen Declamationen finden sich bey dem Photius, Cod. 165 und 243. und H. Stephanus gab sie, mit den Declamationen des Polemo, u. a. m. 1567. fol. heraus. Eine derselben ließ Fabricius, in der Bibl. gr. Bd. 9. S. 426. abdrucken, und alles, was von ihm übrig ist, hat G. Wernsdorf, Gött. 1790. 8. gr. und lat. herausgegeben. S. übrigens

die

die Act. Soc. Ien. Bd. 1. S. 48 u. f. und Fabr. Bibl. graec. Lib. IV. c. 30. S. 413.) — Flavius Claudius Julianus († 363. S. den Art. Lobrede; (wohin freylich auch noch die beyden Reden auf die Sonne und die Cybele gehören) S. 286. und Fabric. Bibl. gr. Lib. V. c. 8. Vol. VII. S. 76 u. f.) — Libanius (386. Seine Redeübungen oder Declamationen belaufen sich überhaupt über hundert, wovon Friedr. Morel, Par. 1626-1627. f. 2 B. gr. u. lat. achtzig, Jacob Gothofredus, Gen. 1631. 4. 1641. 4. und in seinen Opusc. jurid. Lugd. Bat. 1733. f. gr. und lat. fünfe, und Ant. Bongiovanni, Ven. 1754. 4. gr. und lat. siebzehn herausgegeben hat. Eine vollständige Ausgabe seiner Werke hat Mhr. Reiske, Altenburg 1784. 4. angefangen. Erläuterungsschriften: Guil. Bergeri Dissertat. VI. de Libanio, Vitteb. 1696-1698. 4. S. übrigens Fabr. Bibl. gr. Lib. IV. c. 10. Vol. VII. S. 378.) — Themistius (387. Von ihm sind überhaupt 33 Reden da, deren Ausgaben bey dem Artikel Lobrede, S. 286. angezeigt worden sind. S. übrigens Fabr. Bibl. gr. Lib. V. c. 18. Vol. VIII. S. 1 u. f.) — Ueber die Verfasser dieser und mehrerer griechischen Reden, siehe den Artikel Redner.

Die ältesten der auf uns gekommenen lateinischen Reden, sind, von M. Tullius Cicero (J. 43. v. Ch. Geb. Seine, auf uns gekommenen Reden sind überhaupt 59, welche Conr. Sweynheim und Arn. Pannarz, einzeln, aber sämtlich, Rom 1471. f. zuerst gedruckt haben. Hierauf erschienen sie, nach ein paar vorhergehenden, nicht vollständigen Ausgaben, Brix. 1483. fol. Ferner, Ven. 1554. 4. 3 Bd. apud Paulum Manutium; Par. 1684. 4. 3 Bd. in usum Delphini; Ex rec. Io. Ge. Graevii, Amstel. 1699. 8. 6 Bände; Cura M. Ant. Ferratii, Patav. 1729. 8. 4 Bd. Mit Anm. von Ch. le Beau, 1748-1751. 12. 3 Bd. Von Lallemant 1768. 12. 3 Bde. Mit den sämmtlichen Werken, Mediol. 1498. fol. 4 Bd. Par. 1511. f. 4 Bd. Venet. 1519-1523. 8. apud Aldum Manutium, und diese ist lange Zeit die Grundlage aller übrigen gewesen; Basil. apud Cratandr. 1528. f. 3 B. c. Mich. Bentini; und apud Hervag. 1534. f. 4 Bd. Venet. 1534. f. 4 Bd. cura Pet. Victorii, welche öfterer nachgedruckt worden ist; Ven. 1534. 8. 10 Bd. ap. Paol. Manutium; Par. 1543. 8. 8 Bd. ap. Rob. Stephanum; ebend. 1545. 12. 10 Bd. ebend. 1566. f. 4 Bd. cura Dion. Lambini; Ven. 1578. f. 10 Bd. Hamb. 1618. f. 4 B. cura Jani Gruteri; Amstel. 1642. 12. 10 Bd. apud Elzevir. Lugd. Bat. 1692. 4. und 8. 11 Bd. cur. Iac. Gronovii; Amst. 1724. 4. 4 Bd. 8. 16 Bd. ex rec. P. Verburgi; Lips. 1738. Hal. 1758. 8. 5 Bd. und Hal. 1774. 8. 6 B. ex rec. Io. A. Ernesti; Par. 1739. und Gen. 1750. 4. 9 Bd. cur. Jos. Oliveti; Par. 1768. 12. 14 Bd. ex rec. J. N. Lallemant. Von den vielen Erläuterungsschriften begnüge ich mich anzumerken: Lexic. Ciceronianum, a Mar. Nizolio, Ven. 1535. f. Frcft. 1613. f. ab Henr. Stephano, Par. 1557. 8. Franc. Hottomanni Commentarii . . . ab Quintiana ad Manilianam usque, Par. 1554. f. (2te Ausg.) Alph. Alvaradi Analyses et enarrat. in aliquot Orat. . . . Bas. 1536. 1537. 4. 2 Bd. Biblioth. Commentar. et Notar. omnis generis in Orat. Cicer. Bas. 1539 und 1594. f. Rapport des deux Princes d'eloquence grecque et latine . . . par Jean Papon, Lyon 1554. 12. Greg. Bersmanni Comment. in Orat. XXXI, Serv. 1611. 8. 2 Bd. Ben. Averranii Dissertat. CXII. . . . Flor. 1716. fol. Opera analitica sopra le Orazioni di M. T. Cicerone . . . . del P. Giang. Serra, Faenza 1739. 4. Ven. 1761. 8. 4 Th. De Colore Orat. Cicer. scrips. Anast. Lud. Menke, Helmst. 1770. 4. Wegen mehrerer, s. Fabric. Bibl. Lat. Lib. I. c. 8. Besondere Lebensbeschreibungen: Vom Plutarch, und Vergleichung mit dem Demosthenes, in den bekannten Paralle-

ralleien; von Frc. Fabricius Marcoduranus, Col. 1563. 8. Bud. 1727. 8. auch bey der Gruterschen und andern Ausg. des Cicero. Von Leon Aretini, welche sich bey verschiedenen lat. Ausgaben der Parallelen des Plutarch befindet: Von Sim. Vallambert, Par. 1587. 8. Von Casp. Sagittarius in dem Comment. de Vitis Plauti, Terent. ac Ciceronis, Alt. 1671. 8. Von Conv. Middleton, Lond. 1741. 8. 3 Bd. (2te Aufl.) wovon, wofern ich mich nicht irre, auch eine deutsche Uebersetzung vorhanden ist; Von Jac. Facciolati (Vita litterar. Par. 1760. 8.) u. a. m. Uebersetzt in das Italienische, sind die Reden des Cicero sämmtlich von verschiedenen, Ven. 1556. 8. 3 Bd. Von Lud. Dolce, Ven. 1562. 4. 3 Th. Nap. 1728. und 1749. 4. 3 Bd. wovon auch einzele gedruckt worden sind. Von Maestro Alessandro Bandiera, Ven. 1750 u. f. u. 1764. 8. 7 Bd. Die Reden gegen den Verres, von Gios. Tramezzino, Ven. 1554. 8. Eine derselben von Giov. Giustiniano, Pad. 1549. 4. Die Philippischen, von Gir. Ragazzoni Ven. 1556. 4. Die 2te derselben, von Giov. Giustiniani, ebend. 1538. 8. Die drey Reden für den Marcellus, Ligarius und Dejotarus, in der Ethik des Aristoteles, Lyon 1568. 4. und von Corn. Frangipane in s. diverse Orationi, Ven. 1561. 4. Die für das Manilische Gesetz, nebst der für den Marcellus und Ligarius, von Gius. Nores in s. Rettor. Ven. 1584. 4. Die für den Marcellus, ebend. 1536. 8. Die für den Dejotarus, und P. Quintius, in den Prose und Poesie des Abt Tagliazucchi, Tur. 1735. 8. Die für den Milo, von Giac. Bonfadio, Ven. 1554. 8. Die gegen den Valerius, von M. Ant. Tortona, ebend. 1537. 8. In das Französische: Sämmtlich zuerst von Pierre du Ryer, Par. 1650. 8. und nachher von Jos. Frcs. Bourgoin de Villefore, Par. 1731. 12. 8 Bd. Die dritte Catilinarische, mit der Rede des Sallustius, von P. Saliat, Par. 1537. 8. Die für den Archias, und die, nach seiner Rückkehr, von Cl. de Cuzzi, Par. 1541. 8. Die für den Marcell, für das Manilische Gesetz, und für den Ligarius, von Et. Leblanc, Par. 1541. 8. Die für den Marcellus, von Ant. Macault, Par. 1541. 8. Die Philippischen, Poit. 1548. f. Die zweyte Philippische, von Jean Papon, in s. Rapport des deux Princes d'Eloquence gr. et lat. Lyon 1554. 12. Von Ant. Laval, bey s. Desseins de professions nobles et publ. Par. 1613. 4. Die erste gegen den Verres, von Cl. Chaudiere (Reims) 1551. 4. Diese Reden sämmtlich, von Bern. Lesfargues, Par. 1640. 4. Die sechste derselben von dem Abt Gonthier, Par. 1682. 12. Die Rede für den Milon, von Guil. du Vair, und von Cl. Delaistre, Par. 1693. 12. Von Cosme de Monchesnay, Par. 1690. 12. Die für den Coelius, für den Milon, und die zweyte Philippische, von Frcs. Pierre Gillet, Par. 1696. 4. verm. mit den vier Catilinar. Par. 1718. 4. Die für den Quintius, für das Manilische Gesetz, für den Ligarius, und für den Marcellus, von Nic. Per. d'Ablancour; die vierte Catilinar. von Louis Giry; die für den Archias von Al. Patru; die für den Frieden, und für den Dejotarus, von P. du Ryer, Par. 1638. 3. Die für den Marcellus, die vier Catilinar. und Auszüge aus den Reden gegen den Verres, von Frc. de Maucroix und Jos. d'Olivet, in den Oeuvr. posth. des erstern, Par. 1721. 4. Eine Auswahl aus allen, Par. 1725. 12. 2 Bd. Eine eben dergl. von Jos. Ant. Dinouart, 1757. 12. 3 Bde. Von Wailly, 1763. 12. 3 Bde. Uebersetzt in das Englische: Warton (hist. of poet. Bd. 3. S. 431.) gedenkt einer, im J. 1571. erschienenen Uebers. der Rede für den Archias. Sämmtlich von Guthrie, Lond. 1741-1743. 8. 3 Bd. Von J. Rutherford, (Principal Orations) Lond. 1780. 4. Die gegen den Verres von J. White, 1787. 4. Die Catilinar. von Wase, 1671. 8. Eine Auswahl (Select Orat.) von Duncan 1755. 8. Umgearbeitet von Ch. Whitworth 1777. 8. 2 Bde. In das Deutsche: Die bekannten 14 auserlesenen Reden, Halle 1724. 12. Die für den Roscius Amerinus, und den Schauspieler Roscius, von Damm, Berl. 1731.

1731. 8. Die für den Archias und Ligarius, von Gottsched, in seiner Redekunst, S. 449. Ausg. von 1743. Die für den Milo, von D. Heumann, Leipz. 1733. 8. verm. mit den Reden für den Archias, der ersten Catilinar. den beyden nach seiner Rückkunft, und der für das Manilische Gesetz, ebend. 1735. 8. Die für den Quinctius, unter dem Titel, Cicero ein großer Windbeutel, Rabulist und Charlatan, von J. E. Philippi, Halle 1735. 8. Die drey ersten Catilinar. und die für das Manilische Gesetz, von Coldorf, Hamb. 1741. 4. Die für den Marcell, für den Archias, die ersten beyden Catilinar. von J. D. Overbeck, Lüb. 1736-1770. f. Die wider den Q. Cäcilius, für das Manilische Gesetz, die erste und zweyte pro lege agraria, die vier Catilinar., die für den Archias, die Dankrede nach seiner Rückkehr, die für den Marcell, für den Ligarius, für den Dejotarus, und die 9te Philippische von H. Heinze, Lemgo 1767. 8. 1788. 8. Die erste Catilinar. von Bremer, Magd. 1773. 8. Einige seiner grossen Reden, von J. L. H. Wolder, Hamb. 1786. 8. Die erste der Verrinischen, v. J. A. von L. Jena 1787. 8. Sämmtl. von J. B. Schmitt, Würzb. 1788-1791. 8. 4 Th.) — M. Fabius Quintilianus (Unter seinem Nahmen gehen 145 Redeübungen, oder vielmehr Fragmente von Redeübungen, deren zuerst 136 von Stad. Ugoletus, Parma 1494. verb. von Pet. Aerodius, Par. 1563. 4. Von P. Pithoeus verm. mit 9, Par. 1580. 8. Oxford 1692. 8. herausgegeben worden sind. Die ausführlichern derselben, 19 an der Zahl, sind, Ven. 1481. f. 1482. f. besonders gedruckt worden. Auch befinden sie sich, sämmtlich, bey einigen Ausgaben des Quintilian, als bey der Leidner 1720. 4. 2 Bände. In das Französische hat sie Bern. du Teil, Par. 1658. 4. übersetzt. Daß sie nicht alle vom Quintilian sind, ist wohl ausgemacht. S. übrigens Fabr. Bibl. lat. Lib. II. c. 14. S. 319. Lipſ. 1773. 8.) — Wegen der folgenden römischen Redner, s. den Art. Lobrede, S. 286, — —

Lateinische Reden von Neuern (ob ich gleich keinesweges weder Willens, noch fähig bin, alle anzuzeigen): Joh. Casa († 1556. Monumenta latina, Flor. 1567. 4.) — Jos. Scaliger († 1558. Orat. bey seinen Briefen, Lugd. 1600. 8. Hanov. 1612. 12.) — Phil. Melanchthon († 1558. Declamat. Sel. Argent. Frcft. Viteb. und Serv. 1544. 1586. 8. 7 Bd.) — Aon. Palearius (verbrannt Rom 1566. Opera, Amstel. 1696. 8.) — Car. Sigonius († 1584. Orat. VII. Ven. 1560. 4. Par. 1573. 8. Col. 1595. 8.) — M. Ant. Muretus († 1585. Orat. XXIII. Ven. 1583. 8. Col. 1650. 12. Vol. II, mit seinen lateinischen Briefen und Gedichten, ex edit. I. Thomasii, Lipſ. 1672. u. 1726. 8. Ingolst. 1707. 8.) — M. Ant. Majoragius (Orat. XXV. Ven. 1582. 4. Lipſ. 1606. 8. Col. 1619 und 1676. 8.) — Joh. Bapt. Evangelista (Orat. Ven. 1596. 4.) — Nic. Frischlin (Orat. Argent. 1598. 1605. 8.) — Jan. Vinc. Gravina (Orat. Nap. 1589. 4. Traj. ad Rhen. 1713. 8.) — Nic. Nancelius (Declamat. Par. 1600. 8.) — Schopper (Orat. Norimb. 1601. 8.) — Pet. Perpinianus (Orat. Monaster. 1602. 8. Colon. 1650. 12.) — Jean Passerat († 1603. Orat. Par. 1606 und 1637. 8.) — Theod. Siber (Orat. Viteb. 1606. u. 1617. 8.) — Jul. Nigronius (Orat. XXV. Mediol. 1608. 8. Mogunt. 1610. 8.) Just. Lipsius (Orat. octo, Frcft. 1608. 8.) — P. Beni (Orat. L. Patav. 1613. 4.) — Fr. Remond (Orat. . . . Par. 1613. 12.) — Dav. Chytraeus (Orat. Hanov. 1614. 12.) — Joh. Rainold (Orat. XII. . . Lond. 1619. 8.) — Dan. Baudius (Orat. Lugd. B. 1619. 1625. 8.) — Joh. Harprecht (Orat. Tub. 1619. 8.) — Pet. Cunaeus († 1638. Orat. Viteb. 1643. 8. Lipſ. 1693. 8. 1720. 8.) — Matth. Bernegger (Orat. Argent. 1640. 12.) — Ant. Malagonelli (Orat. Rom. 1646. 8. 1697. 12. (Frcft.) 1697. 12.) — Fr. Puteanus (Suada

(Suada attica, s. Orat. selectae, Amst. 1645. 12.) — Wolfg. Helder (Orat. Ien. 1629. 8. 2 Th. 1646. 8. 2 Th.) — Heinr. Boecler (Orat. Argent. 1650. 8. 1654. 8.) — Ant. Aemilius (Orat. Ultr. ad Rh. 1651. 12.) — Tarq. Galucci († 1649. Orat. Colon. 1618. 8.) — Dion. Petavius († 1652. Orat. Par. 1620 und 1653. 8.) — Marc. Boxhorn († 1653. Orat. Amstel. 1651. 12.) — Dan. Heinsius († 1655. Orat. Lugd. Bat. 1609. 4. Verm. 1627. 8. Orat. aliquot nuperrime scriptae, Lugd. B. 1652. 12. Zusammen 1657. 12. — Joh. Freinshemius († 1660. Orat. Frcft. 1662. 8. Argent. 1666. 12.) — Mart. Schoockius (Orat. Dav. 1665. 8.) — Casp. Barläus (Orat. Amstel. 1661. 12.) — Franc. Vavassor († 1681. Orat. Par. 1644. 8.) — Pet. Francius (Orat. Amstel. 1692. 1705. 8.) — D. G. Morhof (Orat. Hamb. 1698. 8.) — A. Buchner (Orat. panegyr. et funebr. Vitteb. 1669. 4. Orat. acad. Frcft. 1705. 8.) — Jac. Facciolati (De optimis studiis Orat. X. Par. 1723. 8. 1744. 8. Lips. 1725. 8.) — Carl Poree (Orat. Par. 1735. 8. 2 Bd.) — J. B. Mencken (Orat. acad. . . . Lips. 1734. 8.) — Jac. Perizonius (Orat. XII. Lugd. B. 1740. 8.) — Matth. Gesner (Opusc. Ratisb. 1743-1745. 8. 8 Bde.) — Joh. Fdr. Christ (Orat. Lips. 1745. 8.) — Aless. Politi (Orat. XII. ad Acad. Pisanam, Luc. 1746. 4. Verm. Florent. 1772. 4.) — Nic. Funk (Orat. acad. Sel. Lemg. 1746. 8.) — Paulinus a St. Josepho (Or. Vrat. 1726. 8. ed. Io. Erh. Kapp, Lips. 1728 und 1753. 8.) — Joh. Dan. Schöpflin (Opera orat. Aug. Vind. 1769. 8. 2 Bd.) — Von den verschiedenen Sammlungen begnüge ich mich mit der Anzeige, welche Joh. Erh. Kapp, unter dem Titel, Clariss. Viror. Orat. Lips. 1722. 8. 3 Bd. veranstaltet hat.

Reden in neuern Sprachen, und zwar in der Italienischen; Geistliche Reden, welche angeführt zu werden verdienten, sind mir nicht bekannt; zu gerichtlicher Beredsamkeit haben die Italiener keine Veranlassungen; es bleiben also nichts als akademische, oder gelegentliche Reden übrig, von welchen mir dergleichen von folgenden Verfassern bekannt sind; Claud. Tolomei (Orazione della pace . . . Roma 1533. 4. Due Orazioni, Parma 1548. 4.) — P. Bembo (In s. Prose, Fir. 1548. 4. Nap. 1714. 4. 2 Th. finden sich mehrere Reden.) — Bart. Spatafora di Moncata (Quatro Orazioni . . . . Ven. 1554. 4.) — Giov. Casa († 1556. Orazióni ai Veneziani contro a Carlo V. Imperad. in s. Rime e Prose. Par. 1667. 4. und noch zwey andre in der Sammlung derselben, Flor. 1707. 4.) — Alb. Lollio (Orazioni (12) . . . Ferr. 1563. 4.) — Lion. Salviati (Oraz. (14) . . . Fir. 1575. 4.) — Luigi Groto, Cieco d'Adria (Le Orazione volgari . . . . Ven. 1586. 4. 1602. 4. Französisch, von Bart. de Viette, Par. 1638. 8.) — Piet. Badoaro (Orat. civili . . . Ven. 1593. 4.) — Giamb. Crispo (Due Orazioni . . . per la presente guerra contra i Turchi . . . a' Principi Christiani, Rom. 1594. 4.) — Torq. Tasso († 1595. im 4ten Bd. seiner Werke, Fir. 1724. f. stehen drey Reden von ihm.) — Sperone Speroni (Oraz. (10) . . . Ven. 1596. 4. und im 3ten Bd. seiner Opere, S. 245.) — Giac. Tebalducci Malespini (Oraz. (3) Fir. 1597. 4.) — Scipione Ammirato (Oraz. (11) im 1ten Bd. s. Opuscoli.) — Celso Cittadini (Tre Orazioni . . . Siena 1603. 8.) — Giamb. Strozzi (Orat. (5) . . . . Rom. 1635. 4.) — Agost. Mascardi (Prose volgari, Ven. 1646. 4.) — Lor. Crasso (Declamationi . . . Ven. 1666. 12.) — Ant. Mar. Salvini (Discorsi academici . . . Fir. 1713. 4. 2 Th.) — Gesammelt sind deren von einem Ungenannten: Orazione diverse . . . Fir. 1547. 4. (überhaupt

haupt 7.) — Von Frc. Sansovino (Orazioni volgarmente scritti da molti uomini illustri . . . Vin. 1561. 4. 1569. 4. 1575. 4. 2 Th. Nap. 1766. 8. 3 Th. — Orazioni recitati a' Principi di Venezia nella loro creazione degli Ambasciadori di diverse Città . . . Ven. 1562. 4) — Carlo Dati (Er fieng zu Florenz im Jahre 1661. an, die so genannten Prose Fiorenti zu sammlen; wie weit man damit gekommen, ist mir nicht bekannt; im J. 1752 waren deren 17 Th. zusammen getragen, von welchen 6 Th. Reden enthalten.) — Cortincelli (Eloquenza Tosc. o Discorsi cento, Ven. 1753. 4.) — —

Reden von spanischen Schriftstellern: Ich bekenne; daß ich deren von keiner Art, als folgende Sammlung kenne: Cincuenta Oraciones funerales, en que se considera la vida y sus miserias, la muerte y sus provechos, por Luys de Rebolledo, En Carag. 1608. 4. — —

Reden in französischer Sprache: Gerichtliche Reden: Harangues et Actions publ. des plus rares esprits de notre tems, faites tant aux ouvertures des Cours souveraines de ce Royaume, qu'en plusieurs autres occasions signalées, Par. 1609. 8. (Die Verf. dieser Reden sind, Guy du Faur, Jacq. Faye, Ph. Canaye, Guil. Ranchin, Mangot, Loysel, u. a. m.) — Le Thresor des Harangues et remontrances faites aux ouvertures du Parlament, et aux entrées des Rois, Reines etc. Par. 1654. 1660. 4. 1665. 12. — P. de Xaintonge (Disc. et Harang. pron. au Parlement de Dijon, Par. 1625. 8.) — Nic. Fardoil (Harangues, Disc. etc. Par. 1665. 4.) — Rene Pageau (Disc. prononcés à la presentation des lettres de Provision de Mr. le Chancelier de Tellier . . . Par. 1687. 12.) — Gasp. de Gueydan (Disc. prononcés au Parlement de Provence . . . Par. 1739. 12.) — Frc. d'Aguesseau († 1751. Oeuvr. Par. 1762 u. f. 4. 13 Bd. Deutsch, Leipz. 1762 u. f. 8. 2 Th.) — Louis Servin (Plaidoyers, Par. 1603. 8. 4 Bd.) — Simon Marion (Plaid. Par. 1625. 4.) — Jac. de Puymisson (Plaid. Rouen 1627. 8.) — Omer Talon († 1652. In s. Mem. finden sich einige nicht schlechte gerichtl. Reden.) — Cl. Expilly (Plaid. Lyon 1628. 4.) — Ant. Le Maitre († 1658. Plaid. Par. 1657. 1688. 1705. 4. 2 Bd.) — Oliv. Patru († 1681. Plaidoyers, Harangues etc. Par. 1670. 4. 2 Bd. 1732. 4. 2 Bd.) — Barbier d'Ancourt († 1694. Plaid.) — Cl. Gauthier (Plaid. P. 1698. 4. 2 Bd.) — Nic. de Corberon und Abel de St. Marthe (Plaid. Par. 1693. 4.) — Nic. de Lamoignon de Basville (Plaid. pour le Sr. Girard Vanopstal, Par. 1668. 4.) — Cl. Erard (Plaid. Par. 1696. 8.) — Fr. P. Gillet (Plaid. Par. 1696. 4. verm. ebend. 1718. 4.) — Eust. Le Noble (Plaid. Rouen 1704. 8.) — Chret. Frcs. de Lamoignon († 1709. Plaidoy.) — Louis de Sacy († 1727. Factums et Mem. Par. 1724. 4. 2 Bd.) — Matth. Terrasson (Plaid. Mem. et Factums, Par. 1737. 4.) — Jacq. Ch. Aubry († 1739. Plaidoyers.) — Henr. Cochin († 1747. Oeuvr. Par. 1751 u. f. 4. 6 Bd.) — Glatigny (Oeuvr. posth. cont. ses Harang. au palais et ses disc. academ. Lyon 1757. 8.) — L. Mannory (Plaid. et Mem. Par. 1759 u. f. 12. 19 Bde.) — Elie Beaumont — Gerbier — Serron — Linguet — du Paty, u. a. m.. Sammlungen: Divers Plaidoyers touchant la cause du Gueux de Vernon . . . Par. 1665. 4. — Causes célèbres et interessantes, rev. par Fr. Gayot del Pitaval, Par. 1734-1743. 12. 20 Bd. Haye 1738 u. f. 8. 22 Bde. Deutsch, Leipz. 1747 u. f. 8. 8 Th. (Sabatier nennt diese Sammlung un amas confus de materiaux, jettés au hazard, que la fadeur, l'inegalité, l'incorrection et la platitude du style rendent rebutant.) — Continuat. des causes celebres . . . p. J. C. de la Ville, Par.

Par. 1769 u. f. 12. 4 Bde. 1773 u. f. 12. 8 Bde. — Franc. Richer brachte sie auf eine bessere Art in Ordnung, unter dem Titel: causes celebres et inter. redigées de nouveau . . Amst. 1772 u. f. 12. 20 Bde. — Abrégé des Causes celebres avec les jugemens qui les ont decidés, p. Mr. Besdel, Lond. 1771. 12. 2 Bde. Par. 1783. 12. 3 Bde. — Rec. de Plaidoyers, et de disc. orat. P. 1783. 8. — — Ferner gehören im Ganzen hieher, die, in den verschiedenen Nationalversammlungen der Franzosen gehaltenen Reden (Discours), die zum Theil, in den verschiedenen Verhandlungen derselben, zum Theil in den Werken ihrer Urheber, als des Jer. Petion, Par. 1792. 8. 3 Bde. u. a. m. abgedruckt sind. — — Choix de nouv. Causes celebres, avec les jugemens qui les ont decidés jusqu'en 1782. p. Mr. des Essarts, Par. 1785. 12. 15 Bde. —

Akademische Reden: Beice Baudron de Senecee (Harangues, Mac. 1585. 4.) — Guil. Colletet (Discours de l'eloquence et de l'imitation des anc. Par. 1658. 12.) — Pierre d'Ortique de Vaumoriere (Harangues sur toutes sortes de sujets, Par. 1687. 4.) — Ant. Anselme (Rec. de div. Discours, Par. 1692. 12.) — Hebert (Disc. et Harangues . . . Soiss. 1699. 12.) — Jean Gaichies (Disc. academ. . . . Par. 1738. 12.) — Sammlungen: Rec. des Harangues pron. p. MM. de l'Acad. françoise, Par. 1698. 4. Verm. 1709. 12. 2 Bd. Verm. 1735. 12. 4 Bde. — Recueil des pieces d'eloquence . . . . presentées à l'Acad. franc. . . . depuis 1671. . . Par. 1739. 12. Verm. Par. 1750. 12. 2 Bde. Mit dem Titel, Grand Recueil . . . Par. 1766. 12. 40 Bde. Ein Auszug daraus, Amst. 1750. 12. 4 Th. — —

Geistliche Reden: Claude de Lingendes († 1616. Seine Sermons . . . Par. 1688. 8. sind ursprünglich lateinisch geschrieben; aber von ihm selbst übersetzt.) — Jean P. Camus, Bisch. v. Belley († 1652. Seine Sermons verdienen nur in so fern erwähnt zu werden, als sie zu den spaßhaftesten gehören, die je gehalten, oder gedruckt worden sind.) — Jean le Jeune († 1672. Aus seinen in 10 Bd. erschienenen, und so gar ins Lateinische übers. Predigten, soll Massillon die Leichtigkeit und Wärme seines Vortrages gelernt haben.) — Jean Frc. Senault († 1671. Seine Sermons, die aber nicht mehr gelesen werden, sollen zu den Reden des Bourdaloue sich ungefähr so verhalten, wie Rotrou zum Corneille.) Andre Castillon (Sermons . . Par. 1672. 8.) — Jean L. de Fromentieres (Sermons . . Par. 1688-1690. 8. 4 Bd.) — Jacq. Giroust († 1689. Sermons . . . Tours 1700. 12. 2 Bd. Par. 1742. 12. 5 Bd.) — Tim. Cheminais (Sermons, Par. 1691 u. f. 12. 5 Bd. Par. 1764. 12. 5 Bde.) — Ch. de la Rue († 1725. Serm. Brux. 1706. 12. Par. 1719. 8. und 12. 4 Bd. Lyon 1751. 12. 4 Bd.) — Louis Bourdaloue († 1704. Serm. Par. 1707. 1750. 12. 14 Bd. Deutsch, Dresd. 1759-1768. 8. 14 Th.) — Jean B. Massillon († 1742. Sermons, Trev. 1705. 12. 4 Bd. Par. 1769. 12. 15 Bd. Deutsch, Dresden 1753. 8. 13 Th.) — Franc. Salignac de la Motte Fenelon († 1715. Serm. choisies . . . . Par. 1718. 12.) — Andre Terrasson (Sermons, Par. 1726. 12. 4 Bd. 1749. 12. 4 Bde.) — Ant. Anselme († 1723. Serm. Par. 1731. 8. 4 Bd. 12. 6 Bd.) — Guil. Segaud († 1748. Sermons, Par. 1750. 12. 6 Bde.) — Jos. Seguy († 1761. Serm. Par. 1744. 12. 2 Bde.) — Silv. Perusseau († 1751. Serm. choisis, Lyon 1758. 12. 2 Bde. Avign. 1775.) — Pierre Franc. Lafiteau († 1764. Serm. Par. 1746-1752. 12. 4 Bde.) — Den. Xav. Clement († 1771. Serm. 1746. 8. 1770. 12. 4 Bde.) — Mt. du Treuil († 1754. Serm. chois. 1757. 12. 2 Bde.) — P. Collet (Serm. Lyon 1763. 12. 2 Bde.) — Henr. Griffet (Serm. 1766. 12. 4 Bde.) — Cl. Jos. Perrin (Serm. 1768.

1768. 12. 4 Bde.) — Frc. Jard († 1768. Serm. pour l'Avent, le Carême et les principales fêtes de l'année 1768. 12. 5 Bde.) — Jacq. Fr. Rene de la Tour Dupin († 1765. Serm. 1764. 12. 6 Bde. 1770. 12. 6 Bde.) — Pierre Anast. Torne (Serm. prêchés devant le Roi pendant le Carême 1765. 12. 3 Bde.) — Arm. P. Jacquin (Serm. pour l'Avent et le Carême 1768. 12. 2 Bde.) — Jean B. Chapelain (Serm. Par. 1768. 12. 6 Bde. 1770. 12. 6 Bde.) — Bertrand de la Tour (Serm. Par. 1769. 12. 4 Bde.) — Du Rivet (Serm. 1770. 8. 4 Bde.) — Sensaric (Serm. et Panegyr. 1771. 12. 4 Bde.) — Louis Poule (Serm. Par. 1781. 12. 2 Bde.) — Jean B. Geoffroy (Serm. . . . Lyon 1788. 12. 4 Bde.) — Cambaceres (Serm. 1788. 12. 3 Bde.) — Von der protestantischen Kirche: Jean Daille († 1670. Er hat der Predigten 17 Bde. drucken lassen, welche mir nur durch das Lob, welches Bayle ihnen gegeben hat, bekannt sind.) — Js. Jacquelot († 1708. Serm. Gen. 1750. 12. 2 Bde. 1781. 12. 2 Bde.) — Lenfant († 1728. Sermons, Amst. 1728. 12. Berl. 1754. 8. Deutsch, Halle 1742. 8.) — Js. Beausobre († 1738. Serm. Lauf. 1744. 8. 4 Bd. 1758. 8. 4 Bde.) — Jacq. Saurin († 1730. Serm. Gen. 1734. 8. 11 Bd. Amst. 1749. 8. 10 Bd. Lauf. 1762. 8. 12 Bd. Deutsch, Leipzig 1737 — 1750. 8. 10 Th.) — Coste (Serm. Dresd. 1755. 8. 4 Bd. Deutsch, Leipz. 1755. 8. 4 Bd.) — Chatelain (Serm. Haye 1760. 8. 6 Bde.) — Jean Colas de la Treille (Serm. Amst. 1772. 8. 2 Bde.) — Achard (Serm. Berl. 1773. 8. 2 Bd. Deutsch, Leipz. 1776. 8. 2 Th.) — Couteronne (Serm. Roterd. 1777. 8.) — J. S. Bertrand (Serm. Neufch. 1779. 8. 2 Bde.) — Guil. Laget (Serm. Gen. 1779. 8. 2 Bde.) — Chaillet (Serm. Neufch. 1783. 8.) — Le Cointe (Serm. Gen. 1783. 8.) — Erman (Serm. Berl. 1783. 8.) — Romilly (Se Gen. 1788. 8. 3 Bde.) — —

Reden in englischer Sprache: (richtliche Reden: Ausser verschiede einzeln gedruckten Reden neuerer Pa mentsredner, als des Herren Pitt, B ke, u. a. m. sind, in Sammlungen schienen: Speeches of the great happy Parliament from Nov. 16 to June 1641. Lond. 4. Collect of parliamentary Debates in Engl from the Year 1668 to 1733. Du 1741. 8. 9 Bde. — Elegant Orati . . . coll. by J. Mossop, 1788. (Ausser einigen ältern, enthält die Sam lung Reden von Walpole, Pulten Dundas, For, Pitt, Sheridan, Th low, Bourgoyne, North, u. a. m.) The Academ. Speaker, or Sele of Parliamentary . . . Orations . by J. Walker 1788. 8. — John W kes (Speeches . . . 1777. 8. 3 B Speeches in the House of Comm 1786. 8.) — —

Geistliche Reden: Stillingfl (Serm. Lond. 1696. 8. 4 Bd. Deut Leipzig 1732. 4.) — J. Tillotson (Ser Lond. 1757. 8. 13 Bd. (letzte Aus Franz. Par. 1745. 12. 8 Bde. Deut von Mart. Darnmann, Helmst. 1728 u 8. 8 Th. Zür. 1760 u. f. 8. 8 Th.) J. Sherlock (Serm. Lond. 175 1759. 8. 4 Bd. Franz. v. Joncourt, H 1723. 8. 2 Bde.) — J. Clarke (Ser Lond. 1730. 8. 10 Bd. Deutsch, Leip 1738. 8. 10 Bd.) — Watts (Se Lond. 1725. 8. 2 Bd. Deutsch, tha 1742. 8. 4 Th.) — J. Foster (Se Lond. 1754. 8. 4 Bd. Deutsch, Le 1750. 8. 5 Th.) — Th. Secker (seinen Works, Lond. 1770. 8. 12 Deutsch, Lemb. 1773 u. f. 8. 7 B — Jortin (Serm. Lond. 1771. 7 Bd.) — Laur. Sterne (Se Lond. 8. 7 Th. Altenb. 1777. 8. 7 Deutsch, Zürich 1766. 8. 2 Bd.) Hugh Blair (Serm. Lond. 1777. 3 B. Franz. von Froffard, Lauf. 17 8. 3 Bde. Deutsch, Leipz. 1790. 8. 3 B — J. Fordyce (Serm. to yo

Women, Lond. 1766. 8. Deutsch, Leipz. 1767. 8. 2 Th. Französ. Mastr. 1779. 12. 2 Bde.) — J. Mainwairing (Serm. Cambr. 1780. 8.) — Jos. White (Serm. 1784. 8. Deutsch von J. G. Burkhard, Halle 1786. 8.) — Perc. Stockdale (Serm. 1784. 8.) — Jam. Ogilvie (Serm. 1787. 8.) — Will. Leechmann (Serm. 1789. 8. 2 Bde.) — J. Hewlett (Serm. 1790. 8. 2 Bde.) — —

Reden in deutscher Sprache: Gerichtliche Beredsamkeit haben wir nicht; es bleiben uns also nur so genannte Staats- und akademische Reden übrig, von welchen ich mich hier anzuzeigen begnüge: Zwanzig heroische hochdeutsche Frauenreden, durch Pariß v. d. Werder, Naumb. 1659. 4. mit K. — A. P. v. A. (Hof- und bürgerliche Reden ganz neues Styli, Halle 1678. 8.) — Veit Lud. von Seckendorf (Deutsche Reden, Leipz. 1686 und 1691. 8.) — Joh. Ernst Philippi (Sechs deutsche Reden, Leipz. 1732. 8.) — J. Fried. Job (Samml. einiger kurzen Reden, Leipz. 1734. 8.) — Gottl. Sig. Corvinus (Deutsche Reden von unterschiedener Gattung, Leipz. 1734. 8.) — Ang. J. D. Aepinus (Gedächtnißrede auf die Erhebung des Meklenburgischen Hauses zur Herzogswürde, 1748. 8.) — Heinr. Ferd. Chrstn. v. Lynker (Samml. einiger Gelegenheitsreden, Leipz. 1788. 8.) — Auch finden sich deren in den Werken verschiedener Schriftsteller, als Gellerts, Sonnenfels u. a. m. — — Sammlungen: Samml. auserlesener Reden, Leipz. 1727. 1736. 8. 2 Th. — Gesammelte Reden . . . der deutschen Gesellsch. von Joh. Chrstph. Gottsched, Leipz. 1732. 8. — Samml. einiger Reden, von C. C. Gärtner, Brsch. 1764. 8. — Muster der Staatsberedsamkeit in einigen neuern Reden . . . großer Herren, von Joh. Chrstph. Stockhausen, Berl. 1768. 8. — Zwo Gedächtnißreden auf große Staatsminister, gehalten von großen Ministern, herausg. von Lud. von Heß, Leipz. 1772. 8. — Versuche in Werken der Beredsamkeit, bestehend in Reden, die bey öffentlichen Gelegenheiten gehalten worden, herausg. von Joh. Chrstn. Jahn, Nürnb. 1788. 8. — S. übrigens den Art. Lobrede. — —

— Deutsche, geistliche Reden: Unsre alten Postillen, von Joh. Rinner, Casp. Schmier, u. d. m. wird hier niemand erwarten; und die Predigten eines Spener, Rambach, Jablonsky, Reinbeck, Elsner, Werenfels, u. a. m. verdienen auch wohl noch keinen Platz unter den Werken der eigentlichen Beredsamkeit. Als der erste geistliche Redner wird, gewöhnlich, gerechnet: Lor. Mosheim (Heilige Reden, Hamb. 1732. 1757. 1765. 8. 3 Th.) — Aug. Fdr. Wilh. Sack (Predigten, Magdeb. und Berl. 1735-1764. 8. 6 Th.) — Ad. Chrstph. von Acken (Reden, Hamb. 1741-1747. 8. 3 Th.) — Joh. Friedr. Wilh. Jerusalem (Sammlung einiger Predigten, Braunschw. 1745. 8. 2te Samml. 1752. 8. beyde ebend. 1774. 8.) — Joh. Andr. Cramer (Zwey Samml. Coppenh. 1755. 8. 10 Bd. und Leipz. 1763. 8. 12 Bd.) — J. A. Schlegel (Samml. Leipz. 1757. 8. 3 Th.) — Nic. Dietr. Giesecke (Samml. Rost. 1760. 8. Flensb. 1780. 8.) — Joh. Aug. Ernesti (Pred. Leipz. 1768-1782. 8. 4 Th. — Jul. Gust. Aug. Alberti (Samml. Hamburg 1762. 8.) — Joh. Joach. Spalding (Predigten, Berl. 1765. 1768. 8. Neue Predigten, ebend. 1770. 8. und nachher noch verschiedene einzele.) — Friedr. Gab. Resewitz (Samml. Quedlinb. 1766 und 1773. 8.) — Chrstn. Günth. Rautenberg (Sammlungen, Braunschw. 1765. 8.) — W. Abr. Teller (Samml. Helmst. 1769. 8. Predigten . . . Berlin 1772 und 1774.) — G. J. Zollikofer (Predigten, Leipzig 1769-1771. 8. 2 Bd. Einige Betrachtungen über das Uebel in der Welt . . . Leipz. 1777. 8. Predigten über die Würde des Menschen, Leipz. 1783. 8. 2 Bd. Nachgelassene Predigten 1788. 8. 7 Bde.) — Joh. C. Lavater (Vermischte Pred. 1773. 8. Festpredigten, Zür. 1774. 8.) —

Fel.

Fel. Heß (Pred. Leipz. 1777. 8.) — Joh. Christph. Döderlein (Predigten, Halle 1777. 8.) — Petersen (Zwey versch. Samml. Halle 1778 und 1785. 8. Eine andre, Leipz. 1787. 8.) — Joh. Aug. Hermes (Pred. Berl. 1782. 8. 2 Bde.) — G. Heinr. Richerz (Zwey Samml. Han. 1782 und 1783. 8) — F. K. A. Henke (Pred. Wolfenbüttel 1787 u. f. 8. 3 Bde.) — J. G. Rosenmüller (Zwey Samml. Leipz. 1788. 8. 1 Th. 1789. 8. 4 Th.) — Nath. Morus (Pred. Leipz. 1789. 8.) — Jos. Fr. Christn. Löffler (Pred. Züll. 1789. 8.) — — u. v. a. m.

Redekunst; Rhetorik.

Die Theorie der Beredsamkeit. Unter allen schönen Künsten ist keine, darüber mehr und umständlicher geschrieben worden, als über diese; die Alten haben allen Geheimnissen der Kunst bis auf ihre verborgensten Winkel nachgespüret; und doch bin ich lang in Verlegenheit gewesen, als ich die eigentlichen Gränzen dieser Wissenschaft zu bestimmen, und das, was sie zu lehren hat, in einer natürlichen Ordnung anzuzeigen, mir vornahm. Es kam mir höchst seltsam vor, nachdem ich die ausführlichen Werke eines Aristoteles, Cicero, Hermogenes und Quintilians gelesen hatte, daß ich mit mir selbst nicht einig werden konnte, zu bestimmen, was die Rhetorik eigentlich vorzutragen, und in welcher Ordnung sie ihre Materie am schiklichsten zu setzen habe. Ich fand endlich, daß diese Ungewißheit ihren Grund in dem noch nicht genung bestimmten Begriff der Beredsamkeit habe. Die Kunst der Rede zeiget sich in vielerley Gestalten, die blos durch unmerkliche Grade von einander verschieden sind. Wir wollen diese vier Gestalten durch die Benennungen der gemeinen Rede, der Wolredenheit, der Beredsamkeit und der Poesie von einander unterscheiden, und dann anmerken, daß, obgleich jedermann fühlt, es sey ein Unterschied unter diesen vier Gestalten, die die Rede annimmt, es dennoch unmöglich sey, die Art jeder Gestalt genau zu bestimmen. Es ist nöthig, daß ich dieses hier etwas umständlich entwikle.

Zu jeder Rede gehören nothwendig zwey Dinge: Gedanken und Worte*). Wenn wir nun setzen, daß vier Menschen über einerley Sache reden, der eine in dem Charakter der gemeinen Rede, der andere mit Wolredenheit, der dritte als ein wirklicher Redner, und der vierte als ein Dichter: so muß sich nothwendig jeder vom andern durch Gedanken und durch Worte unterscheiden; jede der vier Reden muß ihren besondern Charakter, ihre eigene Art haben. Diese müssen wenigstens einigermaaßen bestimmt werden, ehe man über eine dieser vier Gattungen der Rede Regeln und Lehren geben kann.

Da nun die Arten der Dinge, die blos durch Grade von einander verschieden sind, nie bestimmt können bezeichnet werden**), so geht es auch hier nicht an, und man muß sich damit begnügen, daß man nur das, was in jeder Art vorzüglich merklich ist, zum Abzeichen angebe. So könnte man der gemeinen Rede den Charakter zuschreiben, daß sie ohne alle Nebenabsichten die Gedanken, so wie die Gelegenheit sie in der Vorstellungskraft hervorbringet, geradezu, und blos in der Absicht verständlich zu seyn, ausdrüke. Die Wolredenheit könnte von der gemeinen Rede dadurch ausgezeichnet werden, daß sie sucht ihren Gedanken und dem Ausdruk derselben eine angenehme und gefällige Wendung zu geben. Den

*) Omnis sermo - - habeat necesse est et *rem et verba*. Quintil. L. III. c. 3. §. 1.

**) S. Gedicht II Th. S. 322 f.

Den Charakter der Beredsamkeit könnte man darin setzen, daß sie nur bey wichtigen Gelegenheiten, in der Absicht die Gedanken oder Empfindungen andrer Menschen nach einem genau bestimmten Zwek zu lenken, eine ganze Reihe von Gedanken, diesem Zwek gemäß erfindet, anordnet und ausdrükt. Die Poesie würde sich endlich dadurch von den andern Arten auszeichnen, daß sie Gedanken und Ausdruk, in der Absicht ihnen den höchsten Grad der sinnlichen Vollkommenheit und Lebhaftigkeit zu geben, bearbeitet.

Sind dadurch die Gränzen jeder Art nicht so genau bezeichnet, daß sie nicht hier und da ungewiß und unkenntlich werden: so liegt der Grund davon in der Natur der Sache selbst. Man muß sich mit confusen und zum Theil unbestimmten Begriffen behelfen, oder den Vorsatz, die viererley Arten der Reden von einander zu unterscheiden, völlig fahren lassen.

Betrachtet man nun die Kunst der Rede überhaupt, und in allen ihren Arten zugleich, so begreift ihre Theorie die Wissenschaft des Denkens und des Sprechens, beyde in ihrem ganzen Umfange. Denn wie Horaz sagt, der Grund alles Sprechens ist das Denken: Scribendi sapere fons est. Wollte man also die Rhetorik als eine Wissenschaft des Sprechens überhaupt ansehen, so müßte sie auch das klare, richtige, deutliche, nachdrükliche, schöne, ausführliche Denken lehren, und hernach gar alles, was zur Kunst des Ausdruks gehört, von den ersten Elementen der Grammatik, bis auf das, was die Sprache vom Enthusiasmus der Poesie und des Gesanges annimmt, ausführen.

Wieviel nun von dieser sich erstaunlich weit erstrekenden Wissenschaft aller Wissenschaften, für den besondern Gebrauch des Redners herauszunehmen sey, ist von Niemand genau bestimmt worden.

Jeder, der über die Kunst schrieb, gab ihr nach Gutdünken mehr oder weniger Ausdehnung. Es scheinet, daß die ältesten Rhetoren in Athen bey ihrem Unterricht fast ganz auf die Sachen, oder auf das Denken gesehn, und nicht nur die ganze Dialektik, sondern auch noch die Staatswissenschaft, als Theile der Rhetorik angesehen haben. Hingegen kam das, was den Ausdruk betrifft, in den ersten Zeiten weit weniger in Betrachtung. In den ganz spätern Zeiten hingegen findet man die griechischen Rhetoren fast allein mit dem Ausdruk beschäfftiget, über den sie sich bis auf die ersten Grundregeln der Grammatik herablassen.

Wollte man nun der Rhetorik den Umfang geben, der sowol die früheren, als die spätern Gränzen an den beyden äußersten Seiten in sich begriffe: so würde sie, wie gesagt, fast zu einer unermeßlichen Wissenschaft werden. Um ihr nähere und ihr eigne Schranken zu setzen, muß man über die Res, oder das Denken, das, was der Beredsamkeit nicht eigen ist, voraussetzen, und annehmen, der Redner habe Kenntniß der Sachen, worüber er zu sprechen hat, und ihm blos gute Grundsätze geben, wonach er das, was er bey jeder Gelegenheit anzubringen hat, aussuchen und vorbringen soll. Und so muß man, in Absicht auf das Formale seiner Kenntnisse, voraussetzen, daß er die Grundregeln der Logik, es sey durch bloße Uebung, oder durch ein förmliches Studiren, besitze; daß er wisse, was das sey, eine Sache sich deutlich oder undeutlich vorstellen, richtig oder unrichtig urtheilen, wahre oder betrügerische Schlüsse machen u. d. gl. Dieses aber vorausgesetzt, muß ihm in der Rhetorik Anweisung gegeben werden.

werden, wie in besondern Fällen diese Kenntnisse aus der Vernunftlehre anzuwenden seyn.

Da ferner die gemeine Rede noch nicht als eine der schönen Künste betrachtet wird, so muß auch das, was hiezu, sowohl in Ansehung der Sachen, als des Ausdruks gehöret, von der Rhetorik ausgeschlossen werden. Diese muß man lediglich der Grammatik und dem allgemeinen Unterricht im Begreifen und Denken überlassen.

Die Wolredenheit aber *) wird schon als ein Theil der Kunst betrachtet. Da sie aber vornehmlich nur noch auf einzele Redesätze und Perioden geht, und sich nicht auf förmliche Reden einläßt, so sollten die Lehren über Wohlredenheit einen besondern Theil der Rhetorik ausmachen. Dieser würde sich darauf einschränken, daß er lehrte, wie einzele Begriffe und Gedanken ästhetisch auszubilden, und dem Charakter ihrer Ausbildung gemäß auszudrüken seyn. Man würde da z. B. zeigen, was ein starker, ein naiver, ein witziger, ein angenehmer, rührender, beissender, großer, erhabener Gedanke sey; und wie der Ausdruk durch Figuren, Tropen und andere Wendungen, auch durch Ton und Klang dem Charakter des Gedankens gemäß zu treffen sey. Alles dieses würde also einen besondern Theil der Theorie ausmachen, in welchem es noch gar nicht um die Bildung des eigentlichen Redners zu thun ist. Dafür wäre also ein zweyter Theil der Rhetorik nothwendig, in welchem aber der beschriebene erste Theil, so wie in diesem die Grammatik, vorausgesetzt werden müßte.

Dieser Theil würde den eigentlichen Redner zu seinem Augenmerk haben, blos in sofern; er förmliche Reden, deren Art im vorhergehnden Artikel bestimmt worden, zu verfertigen hat. Dieser Theil enthielte blos die Theorie solcher Reden. Der Plan dieses Theiles wäre nun nach den angenommenen Einschränkungen leicht zu machen.

*) S. Beredsamkeit.

Nämlich, zu jeder Rede gehören, wie viele der Alten richtig angemerkt haben, folgende Dinge: 1. die Erfindung der Gedanken; 2. die Anordnung; 3. der Ausdruk derselben; 4. in gewissen Fällen die Einprägung der Rede in das Gedächtniß, und 5. der mündliche Vortrag derselben. Wenn diese Dinge vollkommen sind, so ist es auch die Rede.

Also hat die Rhetorik dem Redner Anweisung zu geben, wie er als Redner in jedem dieser Punkte zur Vollkommenheit gelange. Dabey muß man ihn aber in Ansehung jedes besondern Punktes, auf der einen Seite von dem gemeinen Sprecher, und von dem, der nur Wohlredenheit sucht, auf der andern Seite von dem Dichter genau unterscheiden. Man muß über jeden Punkt das, was der Redner mit jedem gemein hat, voraussetzen und übergehen, und das, was der Dichter für sich allein voraus hat, nicht berühren, sondern gerade das betreiben, was dem Redner eigen ist.

Nachdem man ihm also, so bestimmt, als es sich thun läßt, gezeiget hat, wodurch seine Rede sich von jeder andern auszeichnet, und was sie eignes hat, muß auch bey jedem zur Rede gehörigen Punkt, blos über dieses ihm eigene gesprochen werden. In Ansehung der Erfindung, oder Auswahl der Gedanken, hat man nicht nöthig, ihm die Logik zu wiederholen, die ihn lehret, wie er zu klaren oder zu deutlichen Begriffen, zu einem richtigen Urtheil und zu gründlichen Schlüssen gelange; noch weniger darf man ihn in allen Wissenschaften unterrichten,

damit

damit er eine Kenntniß der Sachen, über die er zu reden hat, bekomme: dieses hat er mit jedem andern Menschen, der zu reden hat, gemein. Man muß also voraussetzen, daß der Redner gelernt habe, sich bestimmte, klare oder deutliche Begriffe von Dingen zu machen, daß er richtig zu urtheilen, und zu schließen im Stande sey, daß er Kenntniß von den Dingen habe, über die er reden will. Aber wie er als Redner, wo es nöthig ist, Begriffe, Urtheile und Schlüsse auf die ihm eigene Art zu bilden habe, und wie er über seine Materie das, was er als Redner zu sagen hat, erfinden, oder wählen soll, muß die Rhetorik ihn lehren. Der Redner hat eine eigne Art, andern Begriffe beyzubringen, und eine eigene Art Urtheile zu bestätigen und Sätze zu erweisen. Dabey allein hält sich die Rhetorik auf.

Eben so verfährt sie über die andern zur Rede gehörigen Punkte. Wenn z. B. vom Ausdruk die Rede ist, so braucht man ihm nicht zu sagen, wie er grammatisch rein, und verständlich sprechen soll; man hat nicht nöthig, ihm alle Figuren und Tropen der Rede, alle Formen des Redesatzes vorzuzählen und zu erklären; diese Kenntnisse hat er mit dem, der die Kunst der gemeinen Rede, und dem, der blos die Wolredenheit gründlich verstehen will, gemein. Aber was für Figuren und Tropen ihm bey Gelegenheit vorzüglich dienen, wie er die ihm eigenen Perioden zu bearbeiten habe, was zu dem eigentlichen rednerischen oder oratorischen Stil und Ton erfodert werden, und wie er überall den schiklichsten treffen soll, dies alles gehört in die Rhetorik. Und so müßte jeder der fünf angezeigten Punkte für den Redner besonders behandelt werden. Dieses ist, wie ich glaube, hinlänglich, um den Weg zu zeigen, wie man zu einem gründlichen und bestimmten Plan der Redekunst kommen könne.

Wer dieses Feld aufs neue nach einem durch die angegebenen Grundsätze bestimmten Plan zu bearbeiten Lust hätte, der würde in dem, was Aristoteles, Dionysius von Halicarnaß, Hermogenes, Longinus, der Verfasser des kleinen Werks, das insgemein den Namen des Demetrius Phaleräus trägt, und denn in den verschiedenen Werken des Cicero über die Theorie der Kunst, und der vortrefflichen Institutione Oratoria des Quintilians, beynah jeden Punkt gründlich behandelt finden. Der letzte der angeführten Schriftsteller ist allein beynahe vollständig; von den andern hat jeder wenigstens einige Punkte mit großer Gründlichkeit behandelt. Also käme es hauptsächlich nur auf ein wolüberlegtes Zusammentragen der schon vorhandenen Lehren an.

Schon lange vor den Zeiten des Sokrates waren Rednerschulen in Athen; weil seit der Zeit, da sich die Regierungsform dieses Staates gegen die Demokratie lenkte, die Beredsamkeit das sicherste Mittel war, sich zu den höchsten Saatsbedienungen heraufzuschwingen, und einen großen Einfluß auf öffentliche Geschäffte zu haben. Alles, was in Athen vornehm war, oder groß werden wollte, suchte sich in der Beredsamkeit hervorzuthun; und dieses gab den Philosophen Gelegenheit, Schulen der Beredsamkeit zu eröffnen. Darin wurde anfänglich nicht sowol die Kunst der Rede, als die Staatswissenschaft und die Philosophie gelehret, die den künftigen Rednern Kenntniß der Materie, worüber sie zu reden, und der Menschen, auf deren Gemüther sie Eindruk zu machen hatten, verschafften. Allmählig aber wurden denn auch die dem Redner besonders nöthigen Stüke mit zum Unterricht gezogen. Und nach-

nachdem endlich das Volk die Freyheit verlohren, und man nicht mehr öffentlich über Staatsangelegenheiten zu sprechen hatte, hielt sich die Rhetorik vorzüglich bey der Kunst des zierlichen Ausdruks auf. Man kann in dem dritten Buch des Quintilians sehn, was für Männer in Griechenland, und hernach in Rom sich durch Schriften über diese Kunst am meisten hervorgethan haben.

Die Neuern haben die Theorie dieser Kunst ohngefähr da gelassen, wo die Alten stille gestanden. Wenigstens wüßte ich nicht, was für neuere Schriften ich einem, der den Cicero und Quintilian studirt hat, zum fernern Studium der Theorie empfehlen könnte.

* *

Anweisungen zu der Redekunst, oder zu einzeln Theilen derselben, sind geschrieben worden, unter den Griechen: Von Aristoteles (1) Artis Rhetor. Lib. III. Ausser den Ausgaben in den sämmtlichen Werken, und der in den Vet. Rhetor. Ven. 1508. f. Einzeln sehr oft als Bas. 1529. 4. gr. Par. 1562. 4. gr. ex offic. G. Morelli. Von Herm. Barbarus, und mit dem Comm. des Dan. Barbarus, Bas. 1545. 8. gr. und lat. Mit einem Comment. v. Pet. Victorius, Ven. 1548. Bas. 1549. f. Flor. 1579. gr. und lat. Von C. Sigonius, Bonon. 1565. 4. Helmst. 1634. 8. gr. und lat. Von Joh. Sturm, Strasb. 1570. 8. gr. und lat. Von Joh. Casélius, Rost. 1572. 8. gr. und lat. Von And. Majoragius, Ven. 1572. und 1591. f. gr. und lat. Von Ant. Riccoboni, Ven. 1579. 8. und Frankf. 1588. 8. 1630. 8. gr. und lat. Von Ant. Muret, Rom 1585. 8. gr. und lat. Von Aem. Portus, Speier 1598. 8. gr. und lat. Von Theod. Goulston, Lond. 1619. 4. gr. und lat. Von Christoph. Schrader, Helmst. 1648 und 1672. 4. gr. und lat. Von Battie, Cambr. 1728. 8. gr. und lat. Mit den Comm. des Vict. Majoragius und Fab. Paulinus, Oxf. 1759. 8. gr. Leipz. 1772. 8. Besondere Commentare, von Aegid. Columna, wobey auch des Arabers Alpharabii Declarat. in Rhet. Arist. befindlich, Ven. 1480. f. Von Paolo Peni, Ven. 1624. f. Von Jason de Nores Introduzione sopra le tre libri della Ret. d'Arist. Ver. 1500. 4. Von einem ungenannten Franzosen, Le Genie de la rhetor. d'Arist. Par. 1653. 12. Uebersetzt sind die drey Bücher der Rhetorik, in das Italienische, von einem Ungen. Pad. 1548. 8. (aber viel früher gemacht.) Von Bern. Segni (mit der Poetik zusammen) Flor. 1549. 4. Von Ann. Caro, Ven. 1570. 4. Ven. 1732. 8. (mit einer sehr gelehrten Vorrede von dem Abt Schiavo, welche zu vielen Federkriegen Anlaß gab.) Von Aless. Piccolomini, Ven. 1571. 4. Eine besondre Paraphrase davon erschien, ebend. 1565. 1572. 4. In das Französische: Von Jean du Sin, Par. 1608. 8. Von Rob. Etienne, Par. 1630. 8. Von Fres. Cassandre, Par. 1654. 4. verb. Par. 1675. 12. Amst. 1698. 12. à la Haye 1718. 12. Von Bauduyn, Par. 1699. 12. In das Englische: Lond. 1686. 8. In das Deutsche: Hr. v. Steinwehr wollte sie übersetzen; ob es geschehen ist, weiß ich nicht; Hr. v. Schirach hat, was darin von Sitten und Leidenschaften vorkommt, seiner Schrift, über die Harmonie des Styles, nach Marmontel, Bremen 1768. 8. beygefügt. 2) Rhetorica ad Alexandrum, in den Werken, einzeln, Ven. 1578. 8. Ital. von Mat. Franceschi. Ven. 1574. 8. Engl. bey der angeführten Ausgabe der Rhetorik. Daß diese Schrift dem Aristoteles abgesprochen worden, ist bekannt. Die allgemeinen Gründe dazu, so wie die Nahmen der, dafür und dawider streitenden Gelehrten, hat Fabricius in der Bibl. graec. Lib. III. c. 6. angeführt.) — Dionysius von Halikarnaß (J. 30. vor Christi Geb. 1) Περὶ Συνθέσεως Ὀνομάτων, De structura Orationis, Liber, ad Ruf. Melitium, s. Minucium. Ausser den Ausgaben in den Werken, gr. bey des

Aldus Rhetor. Vet. Ven. 1508. fol. S. 545. Gr. und lat. von Sam. Birkow, Ham. 1604. 8. und, mit Noten von Sylburg, u. a. m. von Jac. Upton, Lond. 1702. 8. Franz. von Ch. Batteux, Par. 1788. 8. 2) Τεχνη, Ars Rhet. Ausser den Ausgaben in den Werken, gr. bey den Rhet. Vet. des Aldus, Ven. 1508. f. S. 502. Wegen seiner übrigen, etwan überhaupt hierher gehörigen Schriften, s. die Folge.) — Demetrius Phal. (Περὶ Ἑρμηνείας, De elocutione, gr. in des Aldus Rhet. Vet. Ven. 1508. f. S. 545. Flor. 1552. 8. Par. 1555. 8. Von Joh. Caselius, Rost. 1584. 8. Gr. und lat. von Marc. Ant. Antimachus, Bas. 1540. 4. (aber nur Auszüge.) Von Nat. Comes, Ven. 1557. 8. Von Stan. Ilovius, Bas. 1557. 8. Von Franc. Maslov, Pat. 1557. 4. Von Victorius mit einem Commentar, Flor. 1562. f. Von Th. Gale, mit der Uebersetzung des Victorius, Orf. 1676. 8. (mit mehrern gr. Rhet.) Mit eben dieser Uebersetzung, Glasg. 1743. 4. Von Joh. Friedr. Fischer, Leipz. 1773. 8. (Eine verbesserte Ausgabe der Galeschen Rhetoren) Cura J. Gottl. Schneider, Altenb. 1779. 12. Besondre Commentare: Phalereus De eloquentia, von Joh. Caselius, Rost. 1585. 4. 1633. 8. Demetrii . . . Liber . . . Quaestionibus explicatus, stud. et opera Ioh. Simonii, Rost. 1601. 12. Uebersetzt in das Italienische: Von Piet. Segni, Flor. 1603. 4. Von Marc. Adriani, Flor. 1738. 8. Paraphrasirt von Franc. Panigarola, unter dem Titel, Il Predicatore, Ven. 1609. 4. Aus welcher Paraphrase Ant. Gaza einen Auszug, Ver. 1649. 8. drucken ließ.) — Hermogenes (1) Τέχνη ῥητορικὴ διαιρετικὴ περὶ στάσεων, Ars rhetorica de partitione statuum et Quaest. Orator. Einzeln, gr. Par. 1530. 4. und von Joh. Caselius, Rost. 1583. 8. Gr. und lat. von Hilarion, Ven. 1523. Strasb. 1568. 9. von Joh. Sturm, mit erläuternden und erklärenden Scholien, ebend. 1570. 8. Das Urtheil des Baco (De Augment. Scient. Works Bd. 1. S. 39. Lond. 1740. f.) daß Sturm auf den Hermogenes infinitam et anxiam operam consumpsit, scheint sehr wahr zu seyn. 2) Περὶ Εὑρέσεων, De Inventione Orat. Lib. IV. Einzeln, gr. und lat. von Joh. Sturm, wie vorher, Strasb. 1570. 8. 3) Περὶ Ἰδεῶν, De dicendi generibus, s. Formis orator. Lib. II. Einzeln, gr. Par. 1531. 4. Gr. und lat. von Joh. Sturm, wie vorher, Strasb. 1571. 8. Uebersetzt in das Ital. von Giul. Camillo, Udine 1594. 4. Ven. 1602 und 1608. 8. Nap. 1606. 4. 4) Περὶ μεθόδου δεινότητος, De ratione tractandae gravitatis occultae, s. Methodus apti et ponderosi generis dicendi, Einzeln gr. bey den vorhergehenden, Par. 1531. 4. Gr. und lat. von J. Sturm, Strasb. 1570. 8. Sämmtlich: Griechisch im 1ten Bd. und die Comment. des Syrianus, Sopater und Marcellinus, im 2ten Bd. der Rhet. Vet. des Aldus, Ven. 1508-1509. fol. Ohne Commentar, mit dem Aphthonius und Longinus, von Franc. Portus (Genf) 1569. 8. Gr. u. lat. und mit eignen Commentarien, von Casp. Laurentius, Genf 1614. 8. Uebrigens finden sich in Putschens Grammat. lat. S. 1329. und in den Rhetor. lat. des Pithoeus, S. 322. von dem Priscian ein Liber de XII. praeexercitamentis Rhetor. ex Hermogene, dessen Urschrift verloren gegangen.) — Aelius Aristides (Περὶ πολιτικοῦ καὶ ἀφελοῦς λόγου, De civili et simplici dictione Lib. II. Gr. bey den Rhet. des Aldus, S. 641 u. f. Gr. und lat. von Laurent. Normann, Ups. 1688. 8.) — Aphthonius (Προγυμνάσματα, Gr. bey den Rhet. des Aldus, Ven. 1508. f. S. 1. (in deren zweyten Bande sich auch ein griech. Commentar darüber findet.) Mit dem Hermogenes, Flor. 1515. 8. Mit dem Hermogenes und Longinus, ex rec. Frc. Porti (Gen.) 1569. 8. gr. und lat. Frcft. 1557. 8. Ferner von Franc. Scobar, apud Commel. 1597. 8. Lugd. B. 1626. 8. Par. 1627. 8. Wratisl. 1689. 8. Wegen mehrerer Ausgaben, s. Fabr. Bibl. graec. Lib.

Lib. IV. c. XXX.) — Theon (Τέχνη περὶ προγυμνασμάτων, gr. Rom. 4. Gr. und lat. von Joach. Camerarius, Bas. 1541. 8. Leyd. 1620. 8. ebend. 1626. 8. Mit dem Aphthon. und Anm. von Joh. Scheffer, Ups. 1680. 8.) — Minucianus oder Nicagoras (Περὶ ἐπιχειρημάτων, De sedibus argumentorum, Gr. in der angeführten Ausg. der gr. Rhet. von dem Aldus, S. 731. Gr. und lat. mit einigen andern gr. Rhet. von Laurent. Normann, Ups. 1690. 8.) — Apsines (Τέχνη ῥητορική, gr. bey den gr. Rhetor. des Aldus, S. 682-726.) — Menander (Περὶ γενεθλίων διήγησις καὶ διαίρεσις τῶν ἐπιδεικτικῶν, De divisione causarum in genere demonstrativo, s. de Encomiis, Gr. bey dem Aldus, a. a. O. S. 594. Gr. und lat. von Nat. Comes, Ven. 1557. 8. Von A. H. L. Heeren, Gött. 1785. 8.) — Ein Ungenannter (Περὶ Ῥητορικῆς, gr. und lat. bey den, von Th. Gale herausgegebenen Rhet. sel. Oxon. 1676. 8. Lips. 1773. 8.) — Sopater (Διαίρεσις ζητημάτων, Divisio Quaest. Gr. in der angeführten Ausg. der alten Rhet. des Aldus, S. 287.) — Cyrus (Περὶ διαφορᾶς στάσεων, ebend. S. 456. Ich verbinde damit, die, ohne Nahmen des Verfassers, von J. Lindenbrog, gr. und lat. herausgegebenen Προβλήματα ῥητορικὰ εἰς στάσεις, s. argumenta Controversiar. Hamb. 1612. 8.) — Matth. Camariotta (Συνοπτικὴ παράδοσις τῆς Ῥητορικῆς, ex ed. Dav. Hoeschelii, Aug. Vind. 1597. 4. gr. und in den Lect. Acad. des Joh. Scheffer, Hamb. 1675. 8. gr. und lat. Uebrigens bezweifelt Fabricius, Bibl. gr. Lib. IV. c. XXXI. daß der Verfasser dieses Werkchens Camariotta geheissen habe.) — Auch gehört noch hierher das Gespräch des Lucian, Ῥητόρων διδάσκαλος, De vera et falsa eloquentiae ratione, in den Werken desselben; Deutsch; von Georg Friedr. Bärmann, im 3ten Theil der Schriften der deutschen Gesellschaft, und in Lucians auserlesenen Schriften, Leipz. 1745. 8. Ein Verzeichniß der von den Alten angeführten Rhetoren, findet sich bey dem Fabricius, Bibl. gr. Lib. IV. c. 32. — und wegen mehrerer, hieher einschlagender Schriften, s. die Art. Figur, Erhaben, u. d. m. — — Sammlungen: Veter. Rhetores, Ven. 1508-1509. f. 2 Bde. gr. (Enthält die Rhet. des Aristoteles, die beyden Schriften des Dionysius von Halikarnaß, den Demetrius von Phalera, Hermogenes, Ael. Aristides, Aphthonius, Minucianus, Apsines, Menander, Sopater und Cyrus.) — Rhetor. sel. ex ed. Th. Gale, Oxon. 1676. 8. ex ed. I. F. Fischer, Lips. 1773. 8. gr. und lat. (Enthält den Demetrius Phal. den Ungenannten, und einige, bey dem Art. Figur angeführte, Schriftsteller.) —

Anweisungen von römischen Schriftstellern: M. T. Cicero (1) Rhet. ad C. Herennium; Lib. IV. (welche ich hier, unter des Cicero Nahmen, mitnehmen zu können glaube, ob sie wohl gleich nicht von ihm sind) einzeln, unter der Aufschrift, Rhetorica nova, Rom. 1474. f. Par. 1477. f. Crac. 1500. 4. Ex rec. Gib. Longolio, Antv. 1536. 8. Jasii, Bas. 1537. 8. Zusammen, mit den folgenden, Ven. 1470. f. Meyl. 1474. Ven. 1479. Leyd. 1761. 8. ex rec. P. Burmanni sec. c. not. int. Lambini, Ursini, Gruteri, Gronovii etc. Ital. die erstern unter dem Titel, Rhetor. nova; Ven. 1502. 8. und von Ant. Brucioli, Ven. 1538. 1542. 8. In Tabellen gebracht, von Dr. Toskanella, Ven. 1566. 4. Französ. von Paul Jacob, Par. 1652. 12. 2) De Inventione, L. II. Anfänglich unter dem Titel, Rhetor. vetus, und einzeln gedruckt, ex rec. Nasimb. Nasimbenii, Ven. 1563. 4. Mich. Bruti, Lugd. Bat. 1570. 12. Ein besonderer Commentar darüber von dem Fab. Mar. Victorinus, Ven. 1490. Meyl. 1498. f. Par. 1537. 4. und in den Rhetor. Ant. Lat. des Pithoeus, Par. 1699. 4. Ital. aber nur ein Auszug von Galeotto Guidotti, unter dem Titel, Rettorica nova (s. a. et

et

et l.) 1478. 4. Bol. 1658. 12. hinter der Ethik des Aristoteles, Fir. 1734. 4. Und ein Theil des ersten Buches, unter dem Titel der Ret. di Ser. Brunetto Latini, († 1294) Rom. 1546. 4. 3) De Oratore, Lib. III. Einzeln gedruckt von Sweynheim und Panarz 1466 oder 1467. f. Rom 1468. Von Phil. Melanchthon, Hag. 1525. 8. Von Jac. Lud. Strebanus, mit einem Comment. Par. 1540. f. Von Th. Lockmann, Oxf. 1696. 8. Von Zach. Pearch, ebend. 1716. und 1732. 8. Ital. von Lud. Dolce, Ven. 1547. 8. 1745. 4. Auch soll noch eine neuere von Cantova, Neapl. 1771. 8. vorhanden seyn. Franzöf. von Jacq. Cassagne, Par. 1673. 12. Das erste Buch von Frcs. Joulet, Par. 1601. 12. Von einem Ungen. Lyon 1692. 12. Engl. von Guthrie, Lond. 1725. 8. Deutsch, Friedr. Riederer hat einen „Spiegel der wahren Rhetorik vß M. Tull „Cicero und andern gedutst . . . Brisg. „1493. f." herausgegeben, welchen ich hier hersetze, ohne bestimmen zu können, aus welchen Schriften des C. er eigentlich seinen Spiegel heraus gedeutscht hat. Von J. M. Heinze, Helmstädt 1762. 8. 4) Orator, s. de optimo genere dicendi, ad Marc. Brutum, mit dem Brutus (s. den Art. Redner) zusammen, und den folgenden kleinen rhet. Schriften, Rom von Sweynheym und Panarz, Ven. 1485. Einzeln, Leipz. 1515. f. Par. 1548. 4. Französisch, von Colin, Par. 1737. 12. Englisch, von G. Barnes 1762. 8. Deutsch, von Hrn. v. Steinwehr, in den Schriften der deutschen Gesellschaft; und von J. H. L. Woller, Hamb. 1727. 8. 5) Topica ad C. Trebatium, zuerst mit dem Orator; einzeln, Par. 1542. 1561. 4. Mit einem Comment. von Joh. Visorius, und Barth. Latoni, Lugd. 1541. 8. Mit Noten, von Ant. Govin, Par. 1545. 8. von Achil. Statius, Lenw. 1552. 8. Der Commentar des Coelius Sec. Curio ist, Bas. 1553. 8. besonders gedruckt; und als Erläuterung können auch des Joh. von Reberteria Topic. Iuris, Lib. IV. Par. 1575. 8. Vit. 1590. 8. dienen. Ital. mit einem Commentar, von Simone und Pompeo de la Barba, Ven. 1556. 8. 6) De Partitione oratoria Dialogus, zuerst mit dem Orat. und der Topic. und mit dem letztern 1472. Besondre Commentare darüber haben Majoragius, Ven. 1587. 4. Joh. Sturm, Argent. 1539. 4. 1595. 8. Vit. Amerbachius, Coelius Sec. Curio, u. a. m. gegeben. Ital. mit Erklärung von Rocco Cataneo, Ven. 1545. 8. 7) De optimo genere Orator. Besondre Commentare darüber haben Achill. Statius, Lenw. 1552. 8. Joh. Ant. Vipercanus, Antw. 1581. 8. bekannt gemacht. Sämtlich sind die verschiedenen rhetorischen Schriften des Cicero, zuerst einzeln, von dem ältern Aldus, Ven. 1514. 8. und hierauf, ebend. 1533. 8. Genf 1621. 8. Par. 1681. 4. herausgegeben, so wie die, In omnes de Arte Rhetor. M. Tullii Ciceronis Libros, it. in eos ad Heren. scriptos, Doctiss. Viror. Commentaria, Bas. 1541. fol. Ven. 1551. f. gesammelt worden. Ueber die Ausgaben der rhetorischen Schriften mit den sämmtlichen Werken des Cicero, siehe den Art. Rede, und übrigens Fabric. Bibl. lat. Lib. I. C. 8. S. 137. Lipf. 1773. 8.) — M. Annaeus Seneca Rh. (Obgleich seine Schriften nicht Anweisungen zur Redekunst sind; so werden sie denn doch hier ehe, als bey den Reden, eine Stelle verdienen. Auch gilt immer noch von ihnen, was Lipsius (Epist. ad Schott.) sagte: Utile illud ad eloquentiam scriptum est, et quod in uno velut corpore praefert tot membra veterum oratorum. Es sind 1) Controversiarum Lib. V. ursprünglich zehen Bücher, wovon fünfe verloren gegangen. Zuerst erschienen sie, bey den Werken des Philosophen, Tarv. 1478. f. einzeln, Ven. 1490. Französ. von Math. de Chalvet, Par. 1638. f. und von Bern. Lesfargues, Par. 1639. 4. 2) Suasoriarum liber, zuerst, mit jenen zusammen gedruckt, 1512. Beyde nachher in den Werken der beyden Seneca, Par. 1603. f. Ex ed. Nic. Fabri et And. Schottii, typ. Commelin. 1604. fol. Cum not. Nic. Fabri, Fr. Jureti et Jani Gruteri, Par. 1606. f. Cum schol.

Fr.

Fr. Morellii, ebend. 1613. f. Ex rec. Ioa. Frid. Gronovii, Lugd. 1649. 12. 4 Bd. Amstel. 1670. 8. 3 Bd. (B. Ausg.) Par. 1728. 8. 5 Bd. Besonders gedruckte Commentare: Rud. Agricolae Hypomnemata, Bas. 1529. und im letzten Band seiner Werke, Colon. 1539. 4. Frid. Pintiani in Controv. Lib. Castigationis, Ven. 1536. (auch bey der angeführten Pariser Ausgabe von 1603.) Dion. Gothofredi Conjecturae . . . . Bas. 1590. 8. Mehrere Notizen finden sich in Fabric. Bibl. lat. Lib. II. c. 9. S. 87. Lips. 1773. 8.) — **Aurelius Cornelius Celsus** (Ich führe seinen Nahmen hier an, weil viele Litteratoren, z. B. Gibert in den Jugem. des Savans sur les Auteurs qui ont traité de la Rhetorique, bey dem Baillet, Amst. 1725. 12. Bd. 8. Th. 1. S. 457. und sogar Fabricius in seiner Ausg. der Bibl. lat. diesem das unten vorkommende Werk des Julius Severianus zugeschrieben haben.) — **M. Fabius Quintilianus** (De Institutione Oratoria, Lib. XII. Ex rec. Ioa. Ant. Campani Rom. 1470. fol. Ed. pr. Apud Conr. Schweinheim et Arn. Pannarz, ebend. 1470. f. Ex rec. Omnib. Leonceni, Ven. 1471. fol. Mediol. 1476. fol. Parm. 1490. f. Ex rec. Raph. Regii, Ven. 1493. 1506. 1512. f. Par. apud Mich. Vascosa 1542. 4. ap. Rob. Stephanum, ebend. 1542. 4. Ex rec. Edm. Gibbon, Oxon. 1693. 4. P. Burman, Lugd. Bat. 1720. 4. 2 Bd. Leid. 1728. 4. Cum not. Cl. Caperonerii et Varior. Par. 1725. fol. Io. Math. Gesneri, Goetting. 1738. 4. Uebersetzt in das Italienische von Or. Toscanella, Ven. 1566. 4. 1584. 4. In das Französische, von Mich. de Pure, Par. 1663. 4. Von Nic. Gedoyn, Par. 1718. 4. 1752 12. 4 Bd. Mit Verb. von Baily 1770. 12. 4 Bde. In das Englische von W. Guthrie, Lond. 1756. 8. 2 Bd. Von Joh. Pattsall, Lond. 1774. 8. 2 Bd. In das Deutsche, Auszugsweise von Heinr. Ph. C. Henke, Helmst. 1775-1777. 8. 3 Bd. S. übrigens Fabr. Bibl. lat. Lib. II. c. 15. S. 256. Ausgabe von 1773. Mit diesem Werke des Quintilians verbinde ich den öfters dem Tacitus zugeschriebenen Dialog. de caussis corruptae eloquentiae, der gewöhnlich bey diesem, und des Tacitus Werken, auch einzeln, Upsal 1706. 8. Gött. 1791. 8. gedruckt, und in das Ital. mit den sämmtlichen Werken des Tacitus von Bern. Davanzati, Flor. 1637. fol. Pad. 1755. 4. Par. 1760. 12. 2 Bd. In das Franz. v. Cl. Fauchet, Par. 1585. 8. Von L. Giry, Par. 1630. 4. Von Franc. Maucroix in seinen Oeuvr. posth. Par. 1710. 12. Von Jacq. Morabin, Par. 1722. 12. In das Englische, in Firz Osborne's Letters, N. 74. In das Deutsche, von Chrstph. Gottsched, bey seiner Redekunst, 2te Ausg. Leipz. 1734. 8. übersetzt ist. — Die spätern römischen Rhetoriker sind verschiedentlich gesammelt worden, als, unter andern, unter dem Titel: Veterum aliquot de arte rhetorica praeceptiones, Bas. 1528. 4. Par. 1528. (worin die unten vorkommenden Werke des Rutilius Lupus, Romanus Aquila, Julius Rufinianus, Sulpicius Victor, des Aurel. Augustinus, des Emporius, und des Ungenannten, und des Aphthonius, nach der lat. Uebersetzung des Cataneus enthalten sind.) Ferner, Ven. 1523. f. u. 1537. 8. die drey erstern, nebst der Rhetorik des Joh. Trapezuntius († 1486. welche unsere neuern Litteratoren, bald, wie Hr. v. Murr, in dem 10ten Th. des Journals zur Kunstgeschichte und Litteratur, S. 126. unter die griechischen Rhetoriken, bald, wie Bertram, in dem Entwurf einer Geschichte der Gelahrtheit Th. 1. S. 187. unter die lateinischen Originalwerke setzen, und die denn doch nicht viel mehr, als eine Uebersetzung der Aristotelischen Rhetorik und des Hermogenes, aber freilich auch einzeln, Ven. 1478. f. 1506. 4. gedruckt worden ist. S. Fabr. Bibl. lat. Bd. 3. S. 457. Ausg. v. 1773.) mit der Uebers. der Aristotelischen Schrift von der Rhet. an Alexander übersetzt von Philelfus, mit dem Hermogenes, nach der Uebers. des Hilarion, dem Priscianus, dem

dem Aphthonius und Fortunatius. Endlich von Franc. Pithoeus, Par. 1599. 4. und Cl. Caperonier (nach dessen Tode) Strasb. 1756. 4. vollständiger, und zwar folgende: **Rutilius Lupus** — **Aquila Romanus** — **Jul. Rufinianus** (s. den Art. Figur, S. 232 b.) — **Curius Fortunatus**, oder vielmehr **Chirius Fortunatianus** (Art. rhet. scholicae, Lib. III. per quaest. et responsiones, einzeln, Lov. 1550. 8. Argent. 1568. 8. bey dem Pith. S. 38 u. f.) — **Marius Victorinus** (Expositio in I. et II. Rhetor. Ciceronis, verschiedentlich auch bey den Rhet. Schriften des Cicero; bey dem Pith. S. 79 u. f.) — **Sulpicius Victor** (Institut. orator. das. S. 240.) — **Emporius** (Praecepta demonstrativa materiae et de specie deliberativa, Ebend. S. 283. S. auch den Art. Figur.) — **Aurelius Augustinus** (Praecepta Rhetor. ebend. S. 290.) — **Julius Severianus** (Unter dem Nahmen des A. Corn. Celsus, von Popma, Col. 1569. 8. von Jan. Dousa, Antw. 1584 herausgegeben; bey dem Pith. S. 302.) — **Rufinus** (De Compositione et metris Oratorum, ebend. S. 312. Verse.) — **Priscianus** (De Praeexercitamentis Rhetor. ex Hermogene, öfterer, in den Werken des Priscianus; auch im 2ten Bd. der Werke des Corn. Agrippa, Cöln 1539. 4. S. 77. bey dem Pith. S. 322.) — **Aurelius Cassiodorus** (Rhetor. Compendium, gewöhnlich in den Werken des Cassiodorus; bey dem Pith. S. 332.) — **Beda** (s. den Art. Figur.) — **Isidorus Hisp.** (De Arte Rhetor. Lib. das. S. 356.) — **Ein Ungenannter** (De loc. rhetoricis, das. S. 359.) — **Alcuinus**, oder **Albinus** (De arte rhetor. Dialogus cum rege Carolo; einzeln, unter andern, Hag. 1529. 8. und mit der Grammatik und Dialektik desselben, Ingolst. 1604. 4. bey dem Pith. S. 369.) — **Marcianus Capella** (sollte, dem Zeitalter nach, freylich viel höher stehen; aber, er gehört auch nur in so fern hierher, als Caperonier seine Ausgabe der alten latein. Rhetoren dasjenige beygefügt hat, was sich in dem Werke des Mart. Capella, von der Rhetorik findet.

Anweisungen zur Redekunst von **Neuern** in **lateinischer** Sprache, sind, besonders in den ersten Jahrhunderten nach der Wiederauflebung der Wissenschaften, so viele geschrieben worden, daß, wenn ich auch alle anzugeben wüßte, ich doch, zur Schonung des Raumes, nicht alle angeben würde. Ich schränke mich folglich auf diejenigen ein, welche mir, aus irgend einem Grunde, die wichtigsten zu seyn scheinen, als; **Wilh. Fichet** (Ein Doctor der Sorbonne, dessen **Redekunst** eines der frühesten gedruckten Bücher dieser Art ist, weil es schon 1461 erschienen seyn soll. S. die Jug. des Sav. sur les auteurs, qui ont écrit de la Rhetor. bey dem Baillet, Ausg. von 1725. Bd. 8. Th. 2. S. 579 u. f. Wahrscheinlicher Weise sind es die Rhetoricor. Lib. III. . . . Par. 1470. 4. deren Innhalt aus dem Cicero und Quintil. gezogen ist.) — **Martin Delphus** (De instituendo ferme ab uberibus Oratore, P. 1482. verdient auch nur, seines Alters wegen, eine Stelle hier.) — **Matth. Colacius** (De genere art. rhetor. lib. Ven. 1486. 4.) — **Hermolaus Barbarus** († 1493. Seine fünf Bücher von der Rhetorik, gab lange nach seinem Tode erst sein Enkel, Dan. Barbaro, heraus. Dem Verf. hat Bayle einen Artikel gewidmet; aber, aus dem Herausgeber zwey Personen gemacht.) — **Joa. Lud. Vivez** († 1541. Rhetorica seu de Arte dicendi, Lib. III. Bas. 1537. 8. Das Werk verräth einen lächerlichen Dünkel, und eine, zum Theil, grobe Unwissenheit. Er erklärt, z. B. die Redekunst der Alten für verloren, und sich für den Mann, welcher sie mit Hülfe einiger neu gefundenen Regeln wieder herstellen kann. Diese Regeln sind, daß Erfindung und Anordnung nicht von einander verschieden sind; daß die Beredsamkeit nichts mit Ueberredung, sondern mit bloßem Unterricht zu thun habe, und daß man durch Beschrei-

schreibung, Erzählung und Erklärung der Künste dahin gelange, u. d. m.) — Joh. Sturm (De amissa dicendi ratione et quomodo ea recuperanda sit, Lib. II. Argent. 1538 und 1543. 4. De universa ratione elocutionis Rhetor. Lib. IV. (III.) Arg. 1576. 8. Das letztere dieser Werke ist unstreitig das wichtigere, und zeigt seinen Verf. dessen Verdienst um unsere Schulen bekannt ist, als einen Mann von Einsicht und Geschmack. Daß Hermogenes sein Muster war, ist bekannt.) — Franc. Robortelli († 1567. De Rhetorica Facultate, Lib. Flor. 1548. De Artificio dicendi . . . Bon. 1567. 4. Er erklärt die Beredsamkeit als ein Naturgeschenk, welches durch Kunst und Uebung gebildet wird, und uns in den Stand setzt, unsere Begriffe auf eine, dem Gegenstand angemessene Art, Gesprächsweise, oder fortlaufend, bald popular, bald nicht, darzustellen, und zu unterrichten, und zu überreden; und, da zu seiner Zeit zwischen den sogenannten Philosophen und den Rednern heftige Kriege geführt wurden: so scheint der vornehmste Zweck seines Werkes zu seyn, diese beyzulegen, und zu zeigen, wie die Philosophen sich zu Rednern, und die Redner zu Philosophen bilden können. Gibert, bey dem Baillet, Bd. 8. Th. 2. S. 2 u. f. hat ihm sichtlich Unrecht gethan.) — Cypr. Soarez (De arte rhetor. Lib. III. ex Arist. Cicer. et Quinct. praec. deprompti, Ven. 1548. 8. Dant. 1651. 8. Ein, viel in den Schulen gebrauchtes, nicht schlechtes Werk, gänzlich aus den Alten gezogen.) — Omer Talon (Taläus. Institut. orator. Par. 1545. 8. Hanov. 1611. 8. handeln eigentlich nur von dem Ausdruck, als worin die Schüler und Anhänger des Ramus die ganze Redekunst setzen, so wie sie behaupteten, daß Aristoteles, Cicero, Quintilian solche mit der Dialektik verwechselt, indem sie noch Erfindung und Anordnung dazu gerechnet hätten. Frisius hat in einer, zwischen dieser, und der Rhet. des Melanchthon, und der Dialektik des Ramus angestellten Vergleichung, Frankf. 1603. den Gedanken, daß Ramus selbst der Verf. dieses Buches sey, und sich unter diesem erdichteten Nahmen verborgen habe. Ueber das Werk selbst hat, indessen Rob. Snell, Commentar. e praelect. P. Rami observat. Lugd. B. 1600. 8. drucken lassen.) — Peter Ramus (Von ihm selbst sind indessen zwey rhetorische Werke da: Distinctiones rhetoricae in Quintil. und Scholae rhetoricae, welche eben diese Lehre enthalten, und deren Anwendung ihn so weit führte, daß er sorgfältig alle Figuren in der ersten Catilinarischen Rede des Cicero zusammen zählt; so wie er denn auch dadurch, daß er zeigt, wie in dieser Rede drey Argumente aus der Causa effic. funfzehn aus Aehnlichkeiten u. s. w. genommen, und drey Syllogismen aus der ersten Figur, sieben aus der zweyten, u. s. w. gezogen sind, Philosophie mit Beredsamkeit vereint, und die Kunst der Rede gezeigt zu haben, so wie den Cicero durch ähnliche Kunstgriffe zu seiner Beredsamkeit gelangt zu seyn glaubt. In den rhetorischen Schriften des Cicero glaubt er weder Einsichten noch Urtheilskraft zu finden.) — Pet. Joh. Nugnez (Nunnesius. Institut. orator. Lib. V. Val. 1552. 8. Barc. 1585. 1593. 8. Osc. 1604. 8. Er hat den Hermogenes bey seinem Werke zum Grunde gelegt.) — Ant. Lulli (De Oratione, Lib. VII. . . Bas. 1558. fol. Auch diesem Werke liegt Hermogenes vorzüglich zum Grunde; und die rhetorischen Schriften des Cicero und des Longinus sind darin herabgesetzt; Quintilian gar nicht gebraucht worden. Einzele gute Ideen abgerechnet, ist es im Ganzen höchst weitschweifig; und der Verfasser hat einen grossen Theil von der Dialektik, und sogar Regeln der Geometrie und Algebra, mit hinein gezogen.) — Phil. Melanchthon († 1560. Elementor. Rhetor. Lib. II. Viteb. 1560. 8. Mart. Crusii quaest. illustrati, Bas. 1563. 8. 1570. Vit. 1594. 8. Der Verf. giebt sein Werk nur für Einleitung zum Verständniß des Cicero und Quintilian aus;

im erstern Buche handelt er von Erfindung und Anordnung, im zweyten von der Elocution; und ausser den gewöhnlichen drey Hauptarten der Rede, nimmt er noch eine vierte, die didactische, für die geistlichen Redner, an.) — **Franc. Sanctius** (De arte dicendi lib. Salm. 158. . . 8. Organ. dialect. et rhetoric. Salm. 1588. 8.) — **Melch. Junius** († 1604. Eloquentiae comparandae methodus, Argent. 1591. 8. 1609. 8. Animorum conciliandorum ac movendor. Ratio, Montisb. 1596. 8. Das erste ist ein kleines, aber ganz gutes Werkchen, worin der Verf. zeigt, welche Talente und Studien und Kenntnisse überhaupt zum Redner erforderlich sind, und worin er besonders gut von der Nachahmung handelt; das zweyte ist grösser, und besteht aus zwey Theilen, worin von den Sitten und von den Leidenschaften gehandelt wird. Ein anderes seiner Werke, Scholae rhetoric. ist eine bloße Anweisung zum Briefschreiben.) — **Matth. Dresser** († 1607. Rhetor. Inventionis, Dispositionis et Elocutionis, Lib. IV. illustrati exempl. sacris et philos. Lips. 1584. 8. In den, dem Werke vorgesetzten Proleg. will er, daß auch die Mathematik, die Physik und die Medicin mit Beredsamkeit behandelt werden, und daß der rednerische Vortrag langsam seyn solle; übrigens behält er die, von Melanchthon gemachte, vorhin angeführte Eintheilung in vier Hauptarten bey.) — **Barth. Keckermann** († 1609. Systema Rhetor. Dant. 1606. 8. Auch er findet, wie Vivez, in den rhetorischen Schriften der Alten, zu viel Verwirrung, stellt daher ihre Vorschriften in eine andre Ordnung, und läßt sich in die subtilsten Abtheilungen ein. Auch hat er Briefe und Gespräche mit in seinen Plan gezogen.) — **Thom. Campanella** († 1639. Seine Rhetorik macht den 3ten Th. s. Philos. ration. Par. 1638. 4. aus, und ist ein Gewebe von Spitzfindigkeiten. Er erklärt sie als eine, das Gute überredende, und von dem Schlechten abrathende Kunst; setzt zu den gewöhnlichen Arten der Rede, noch die Schmäh- und Trostrede hinzu, und behauptet ganz ernstlich, daß die Redekunst nicht, wie Aristoteles will, eine Erweiterung der Logik, sondern der Magie ist, weil sie so viel Wunder bewirkt.) — **Ger. Joh. Vossius** († 1649. 1) Institut. orator. Lib. VI. Lugd. Bat. 1606. 8. Verm. 1609. 4. 1630. 4. 1643. 4. und im 3ten Bd. seiner Werke, Amstel. 1697. f. In einem Auszuge, Hag. Com. 1626. 8. Lips. 1698. 8. Ven. 1737. 8. 2) De Constitutione et nat. Rhetor. Lugd. B. 1622. 8. Hag. 1658. 4. Das erstere Werk ist unstreitig zu weitschweifig, und voll von Dingen, welche nicht zur Redekunst gehören; aber unter den lat. Rhetor. immer eines der wichtigsten.) — **Albertus de Albertis** (Thesaurus Eloquentiae sacrae et profanae per Actionem, Mediol. 1639. 12. Col. 1639. 12. Es sind fünf Deklamationen gegen die Verderber des guten Geschmackes in der Beredsamkeit; aber mit sehr schlechtem Geschmacke geschrieben.) — **Nic. Caussin** († 1651. Eloquentiae sacrae et profanae Paral. Lib. XVI. Flex. 1619. 4. Par. 1643. 4. Die erste Abtheilung, aus drey Büchern bestehend, enthält eine Charakteristik der Beredsamkeit und Rhetorik der Alten; die 2te, aus 6 Büchern, besteht aus einer eigentlichen Rhetorik, in welcher, unter andern, Sprüchwörter, Fabeln, Hieroglyphen und Räthsel, als Mittel zur Beredsamkeit zu gelangen, angegeben werden; die dritte, handelt von den drey Hauptarten der Rede, und von der geistlichen Beredsamkeit besonders; aber der Verf. ist in Allem äußerst weitläuftig.) — **Cyprianus** (De Arte rhetor. Lib. III. Berg. 1650. 12.) — **Jac. Masenius** (Palaestra oratoria, Col. 1659. 8. besteht aus Analysen der Reden des Cicero, aus welchen er denn wieder Vorschriften folgert.) — **Marc. du Cygne** (Ars rhetorica, Col. 1660. 8. 1738. 8. Explanatio rhetor. omnium Ciceronis Orat. ebend. 1670. 8. Das erste ist eines der, zu seiner

Zeit,

Zeit, besten Schulbücher; das zweyte ist eine viel bessere Analyse der Reden des Cicero, als die vorhergehende.) — Sigism. Lauxmin (Praxis oratoria, Frcfr. 1666. 12. Zeigt, wie aus Perioden und Euthymemen Reden zusammen zu setzen sind.) — P. Pelletier (Reginae Palatium Eloquentiae . . . Mogunt. 1669. 4. Col. 1709. 4. Ist, dem angenommenen Titel gemäß, in das Vorhaus, die Schatzkammer, den Altar, das Zeughaus, das Theater, den Triumph, den Himmel, den Tempel, den Thron und das Tribunal der Beredsamkeit, als in so viel (10) Bücher abgetheilt, und, zum Theil, lächerlich ausgeführt. So werden z. B. Asia und Afrika, um den Ruhm der Waffen streitend vor dem Kriegsgotte eingeführt, und dieser Gott gedenkt in seiner Antwort des Stifters der christlichen Religion. Der Verfasser war Jesuit; und auf dem Titel einer Lyoner Ausgabe wird das Buch gar für ein Product der ganzen Gesellschaft der Jesuiten ausgegeben.) — Franc. Pomey (Novus Rhetoricae Candidatus, altro se candidior, Mon. 1672. 12. Um den, der nichts zu sagen weiß, zu lehren, wie er dazu etwas lernen könne, giebt der Verf. welcher auch ein Jesuit war, den Rath, die Gelegenheit dazu von dem ersten besten, was ihm in das Gesicht fällt, oder von den ersten Zeilen, welche er in einem aufgeschlagenen Buche findet, zu nehmen. Ich bemerke bey dieser Gelegenheit, daß mehrere Schriftsteller, als Raymund Lullus, Jon. Cecilius Fray, Michel Randau, Sig. Lauxmin u. a. m. ganz ernsthaft darauf ausgegangen sind, Redner aus dem Stegreife zu bilden, und daß sie die ganze Redekunst hierein gesetzt haben.) — Roder. de Arriaga (†1687. De Oratore, Lib. IV. Colon. 1637. 8. Die Lehren des Cicero in eine scholastische Ordnung gebracht, und vermehrt mit vielem Geschwätz über die Topik, und eigenen, aber wenigen Zusätzen, über die Arten und Figuren des Syllogismus. Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.) — Benj. Mariotti (Vertunnus, s. Elogiast. Encom. et Acclamat. Instit. Pis. 1637. 8.) — Pet. Lautenberg (Euphradia, s. promta ac parabilis Eloq. Rost. 1638. 8.) — Mod. Benvenuto (Humanus Orat. s. de arte rhetor. Lib. IV. Perus. 1639. 12.) — Conr. Aslacius (De dicendi et disserendi rat. Lib. III. Frcft. 1643. 4.) — Will. Coeffeteau (Compendiosa formandae orat. concionisque rat. Par. 1643. 8.) — Ed. Neuhus (Gymnas. Eloq. . . Amst. 1664. 12.) — Henr. de Pimonte (Orator. Institut. lib. III. compreh. R. 1680. 4.) — Arn. Geulingk (Colleg. Orator. i. e. nov. method. omnis generis orat. per chreias facile ac solide comp. Amst. 1696. 12.) — Dom. de Colonia (De Arte rhetor. Lib. V. Lugd. B. 1710. 8. 1739. 12. Catal. 1741. 8.) — Stanisl. Rapalius (Via ad Eloq. . . Col. 1718. 12.) — Gab. Franc. le Jay (Bibl. rhetor. praecepta et exempla compl. . . . Par. 1725. 4.) — Joh. Matth. Gesner (Primae Lineae artis orator. Onol. 1729. 8. Ien. 1725. 1776. 8.) — Joh. Aug. Ernesti (†1779. Initia Rhetor. Lips. 1750. 8. — Elem. Orator. lectissimis Vet. exempl. illustr. Vratisl. 1775. 8.) — Fr. Aug. Wideburg (Praec. rhetor. e libris Aristotel. Cicer. Quint. Demetrii, Longini et alior. Brunsv. 1785. 8.) — Von mehrern lateinischen Anweisungen geben die schon benannten Jugemens des Savans sur les auteurs, qui ont traité de la rhetorique, par Mr. Gibert, Par. 1713-1719. 12. 3 Bd. und bey der Ausg. des Baillet, Amst. 1725. 12. befindlich. — Morhof, im 1ten Kap. des 6ten Buches seines Polyhistors (S. 238. Lüb. 1708. 4.) und Hr. v. Murr, im 11ten Th. seines Journ. zur Kunstgesch. und Litter. S. 77 u. f. Nachricht. — Besondre Anweisungen zur geistlichen und gerichtlichen Beredsamkeit, als zu der ersten: das 4te Buch in des H. Augustinus Doctr. Christ. — Desiderius Erasmus (Ecclesiastes, s. Concionator Evangelicus, Lib. IV. Antv. 1535.

1535. 8. Ist im Grunde vorzüglich wider den damahls in den Predigten herrschenden Unsinn gerichtet, und mit vieler Einsicht geschrieben. Der Verf. empfiehlt den geistlichen Rednern vorzüglich das Studium der Sprache des Landes, in welchem sie reden; räth ihnen ab geheimnißvollen und allegorischen Sinn in der Bibel zu suchen, u. d. m.) — **Andr. Hyperius** (De formandis Concionibus sacr. Lib. II. Marp. 1562. 8. Verm. von H. B. Wagnitz, Hal. 1781. 8.) — **Laurent. Villavicentius** (De formandis sacris Concionibus s. De Interpretat. Scripturar. populari, Lib. III. Antv. 1565. 8. Er theilt die geistl. Reden in 5 Hauptarten ein, die unterrichtende, die widerlegende, die bessernde, die tröstende, und die aus diesen zusammen bestehende Rede. Uebrigens zeihen Nic. Antonio, in s. Bibl. Hisp. L. I. Bd. 2 S. 9. Valerius Andre in der Bibl. Belg. S. 29. u. a. m. den Verf. des gelehrten Diebstahls, und behaupten, daß er sein Werk aus der vorhin angeführten Schrift des Hyperius gezogen.) — **August. Valerio** (Rhetor. Eccles. Par. 1575. fol. In diesem Werke wird, unter andern, der Ursprung der Legenden dadurch erläutert, daß der Verfasser erzählt, die Mönche in verschiedenen Klöstern hätten den jungen Zöglingen den Martyrtod irgend eines Heiligen zu bearbeiten aufgegeben, und diese hätten nun, um etwas darüber zu sagen, und das Factum zu erweitern und auszubilden, Gespräche zwischen diesem Heiligen, und den heidnischen Richtern, Geschichten und Erzählungen von Wundern, welche jene gethan, u. d. m. hinzu gedichtet.) — **Ludewig von Granada** (Rhetor. Eccles. s. de Ratione concionandi Lib. VI. Col. 1576. 8. Französ. von Jos. Binet, Par. 1698. 8. Nach dem zu urtheilen, was Gibert, a. a. O. Th. 2. S. 27. davon sagt, mit Einsicht geschrieben. Der Verf. vergleicht, z. B. die geistliche mit der gerichtlichen Beredsamkeit, und zeigt, wie die letztere von dem Besonderen zu dem Allgemeinen, von der Hypothesis zur Thesis steigen müsse, weil sie Thatsachen auf Grundsätze aufführen will, daß aber der geistliche Redner von dem Allgemeinen zu dem Besondern herabzusteigen habe; daß Sentenzen der geistlichen Beredsamkeit besser angemessen sind, als der gerichtlichen, weil jene den Lebenswandel anordnen wolle, u. d. m. Uebrigens war es das gewöhnliche Handbuch in den Jesuitischen Schulen.) — **Franc. Didaci Stella** (De Modo concionandi, Libri, Col. 1576. 8. Besteht aus einem allgemeinen Entwurfe zu Predigten, nach welchem der geistliche Redner sich einen Text wählen, daraus irgend eine Maxime folgern, das Glück der, sie Befolgenden, und die Leiden der ihr nicht Gehorchenden darstellen, diese Maxime durch ein Gleichniß unterstützen, durch irgend einen biblischen Spruch bekräftigen, ein historisches Beyspiel davon zeigen, die dagegen Handelnden ausschelten, und diesen seinen Verweis mit irgend einem neuen Spruch besiegeln soll. Auch bringt er noch einige Veränderungen in dieser Methode bey, und verlangt ausdrücklich, daß der Redner nicht den Dialektiker spielen soll.) — **Lud. Carbo** (Bonus Orator, Lib. VII. Ven. 1594. 4.) — **Barth. Keckermann** (Rhetor. Eccles. Lib. II. Dant. 1600. 8. Er will, daß geistliche Redner vorzüglich auf Erweckung der Buße, der Reue, der Geduld, des Mitleidens den Zweck ihrer Reden richten sollen.) — **Franc. Borgia** (Rhetor. concionandi, Col. 1647. 12.) — **Simpl. Gody** (Ad Eloquentiam Christianam Via, 1648. Seth, der Sohn Adams, ist für ihn der erste Prediger, und nur, weil er dieses war, ist er in der Bibel über alle andre Menschenkinder erhoben worden; er besteht, so wie die mehrsten der vorher angeführten, vorzüglich auf der Amplification; im übrigen sind seine Vorschriften aus den alten Rhetorikern gezogen.) — **Will. Stratemann** (Orator eccles. . . . Sleus. 1662. 12.) — **Lud. Wolzogenius** (Orator sac. Ultraj. 1671. 8. Hält sich vorzüglich bey dem Eingange auf, deren er verschiedene Arten annimmt, je nach,

nachdem der Redner auf den Text, auf den Zusammenhang oder auf den besondern Zweck der Rede Rücksicht hat; und welchen er bald analytisch, bald synthetisch, bald synceritisch abgefaßt haben will. So subtil wie dieses, ist der übrige Theil des Werkes.) — Melch. Zeidler (Rhetor. Eccles. Regiom. 1672. 8.) — P. Beurier (Compend. Rhetor. Christianae, Methodi facilis praedicat. Evangelicae, et Controversia ad docenda Mysteria, als 5ter Theil seines Spiegels der christl. Religion 1672. So barbarisch wie der Titel ist; eben so barbarisch ist der Styl des ganzen Buches, in welchem auch überdem noch alles unter einander gewirrt worden ist.) — George Goese (Rhetor. eccles. Lips. 1700. 8.) — Natan. Alexander (Institutio Concionatorum tripartita. Par. 1702. Aus dem Augustinus und C. Borromäus gezogen. — Joach. Lange (Oratoria sacra ab artis homilet. vanitate repurgata, Lips. 1707. 8. — — Von den lateinischen, besondern Anweisungen zur gerichtlichen Beredsamkeit, begnüge ich mich mit dem Werke des G. Matenzie: Idea Eloquentiae forensis hodiernae, Ed. 1680. 8. wobey auch sechs gerichtliche Reden befindlich sind. Er verwirft, sehr wenige Fälle ausgenommen, den Eingang, so wie die, von den Alten oft gelobten Digressionen. — —

Anweisungen zu der Redekunst in italienischer Sprache. In sehr vielen litterarischen Werken, und noch in H. Denis Einleitung in die Bücherkunde (einem überhaupt sehr mittelmäßigen Werke, so sehr es immer auch gelobt worden ist) Bd. 2. S. 382. finde ich den Brunetto Latini († 1494) als Verf. einer italienischen Rhetorik angeführt; allein, es ist denn doch seit langer Zeit schon bekannt, und ausgemacht, daß diese Rhetorik nichts, als eine Uebersetzung eines Theiles des ersten Buches des Werkes de Inventione ist, wie es so gar der Titel besagt. S. unter andern die Bibl. degli Aut. ant. volg. I. 118.) — Bern. Tomitano (Quattro libri della lingua toscana, ove si prova, la Filosofia esser necessaria al perfetto Oratore e Poeta . . . Pad. 1543. 4. 1570. 8.) — Mich. Ang. Biondo Rhetor. nova, Vin. 1548. 8.) — Giov. Mar. Memo (L'Oratore . . . in III Libri, Ven. 1545. 4.) — Franc. Sansovino (L'arte oratoria, secondo i modi della lingua vulgare, div. in III libri, ne' quali si raggiona tutto quello che all' artificio appartiene, così delle Poeta, come dell' Oratore, Ven. 1546. 4. 1569. 4.) — Bart. Cavalcanti (La Rettorica . . . in VII libri . . . Vin. 1559. f. 1560. f. 1574. 4. Pesaro 1559. 4.) — Franc. Patrizio (Della Retorica, Dial. X. . . . ne' quali si favella dell' Arte oratoria, con ragioni ripugnanti all' opinione, che intorno a quella ebbero gli antichi scrittori, Ven. 1562. 4.) — Gias. de Nores (Breve trattato dell' Oratore . . . con un discorso intorno alla distinzione, definizione e divisione della Retorica in più tavole . . . Pad. 1574. 4. und Della Rettorica . . . Lib. III. ne' quali oltre i precetti dell' arte si contengono venti Orazione tradotte de' più famosi ed illustri Filosofi ed Oratori, Ven. 1584. 4.) — Speron Speroni (Discorsi circa l'acquisto dell' eloquenza volgare, Ven. 1602. 4.) — Orazio Lombardelli (Gli aforismi scolastici, in X libri, Siena 1603. 8.) — Agostino Mascardi (Dell' arte rettorica, Ven. 1655. 12.) — Franc. Simoneschi (Il vello d'oro, ovvero la Rettorica Veneziana, Ven. 1679. 12.) — Gius. Mar. Platina (Arte oratoria, Bol. 1716. 4, 1731. 4. 3 Bd.) — Frcs. Verengia (La Rettorica volgare, Nap. 1739. 12.) — Salv. Corticelli (Discorsi cento della Toscana Eloquenza . . . Bol. 1752. 4. Ven. 1754. 4.) — Frcs. Calignac (Dialog. dell' eloquenza, Ven. 1753. 8.) — Giac. Giacometti (Elementi di Rettorica . . . Ven. 1753. 12.) — Sav. Bettinelli (Saggio sull' Elo-

quenza, als der 8te Th. seiner Opere, Ven. 1782. 8. handelt, im 7ten Kap. Dell' eloquenza in generale; dell' eloquenza in particolare; del cuor umano; degli affetti; della collera; dell' imitazione; esemplari da imitarsi; und im 1ten Anhange, Delle Vicende dell' eloquenza, im 2ten, Dell' eloquenza sacra; im 3ten, Delle passioni, amore ed amicizia.) — Andr. Colnago Tenente (Precetti di Eloquenza ital. . . . Nap. 1788. 8. 2 Bde.) — Dom. Michelazzi (Istituz. dell' Arte orator. espost. in forma di Dizionario . . . Flor. 1788-1789. 8. 2 Bde.) — Auch besitzen die Italiener noch eine Armonia di tutti i principali Retori, e migliori Scrittori degli antichi e nostri tempi, Ven. 1569. 4. — Ferner ist zu bemerken, daß in den Autori del Ben Parlare . . . Ven. 1643. 4. 8 Bd. ausser der angeführten Rhetorik des Patrici (im 7ten Bd.) und einigen Aufsätzen des Panigarola, keine italienischen rhetor. Schriftsteller, sondern nur grammatische, und der größte Theil der rhetor. Schriften der Alten abgedruckt worden sind. — — Besondre Anweisungen zu der geistlichen Beredsamkeit, von Cornelio Musso (Discorso intorno all' artificio delle prediche e del Predicare, vor seinen Predigten, Ven. 1557. 4.) — Baglione (Arte del predicare, Ven. 1562. 8.) — Pao. Aresi (Arte di predicar belle, Ven. 1611. 4.) — Ungen. (Dell' Eloq. ecclesiastica, Opere div. necessar. per far le prediche, Ven. 1643. 4.) — Giamb. Nogheta (Ragionam. della moderna Eloquenza sacra . . . Ven. 1754. 8. — Zu der gerichtlichen Beredsamkeit: Von einem Ungenannten: Saggio sull' arte oratorio del Foro. Ven. 1778. 12. — —

Anweisungen zu der Redekunst in spanischer Sprache: Rodrigo de Spinosa (Arte retor. en tres libr. . . . Mad. 1578. 8. (Das 1te Buch handelt von der Redekunst überhaupt; das 2te, von der Kunst des Geschichtschreibers; das 3te, von Briefen und Gesprächen. — Juan Guzman (Primera Parte della Rhetor. Alc. 1589. 8.) — Bart. de Ximenez Paton (Eloquencia Española en Arte, Toledo 1604. 8.) — Mig. Salinas (Arte rhetor.) — Jos. Artigas (Epitome de la Eloq. Española, Mad. 1747. 8.) — D. Gregorio Mayans y Syscar (Retorica . . . Val. 8. 2 Bd.) — D. Ant. de Capmanni (Filosofia da Eloquencia. Mad. 1777. 8. Der Verf. giebt nicht so wohl Regeln, als allgemeine Grundsätze an, und sucht, durch Entwickelung guter Beyspiele zu unterrichten.) — —

Anweisungen zu der Redekunst in französischer Sprache, als von Pierre Fabry (Le grand et vrai Art de pleine Rhetorique . . . pour composer en Prose Oraisons, Lettres missives, Epitres, Sermons . . . . Par. 1521 u. 1544. 12. Bey den Briefen hält der Verfasser sich am längsten auf, und das Wichtigste dabey ist ihm die Person, an welche sie gerichtet sind.) — Ant. Fouquelin (Rhetor. françoise, Par. 1555. 12. Verm. 1557. 8. (Das Buch wurde auf Veranlassung der bekannten unglücklichen Maria Stuart geschrieben. Die Beyspiele sind aus dem bekannten Romane des Heliodor und aus einigen französischen Dichtern gezogen; und die ganze Beredsamkeit besteht, nach dem Verfasser, blos aus zwey Stücken, dem Ausdruck, und dem Vortrage, dergestalt, daß er blos von den Figuren, der Stimme und den Gebehrden handelt.) — Pierre de Courcelle (La Rhetorique . . . Par. 1557. 4. Soll sich durch eine bessere Schreibart auszeichnen.) — Ungen. (Les lumieres de l'eloquence. Diese Rhetorik hat eine ganz eigene Anordnung; sie ist in Erklärung (Declaration) Beweis (Demonstration) Abänderung (Variation) Unveränderlichkeit (Immutation) Vervielfältigung (Multiplication) und Anordnung (Disposition) getheilt, und die Beyspiele aus den besten Schriftstellern gezogen.) — Himbert Durant (Ele-

(Elemens de l'eloquence, Par. 1603. 12.) — Epy (Adresse assurée pour acquérir la facilité de persuader.) — Claude le Gris (Disc. de la langue, et le Thrésor de bien dire, Rouen 1604. 12. — Jean de Chabanel (Les sources de l'élégance françoise, ou du droit et naïf usage des principales parties du parler françois, Toulouse 1612. 12.) — Ch. de St. Paul (Tableau de l'eloquence françoise, où l'on voit la manière de bien écrire, Par. 1632. 12. 1657. 18. Besteht aus acht Briefen, in welchen kurz von der Wahl der Wörter, von der Periode, dem Style, den Theilen der Rede, den Gedanken oder Sachen, von der Erweiterung, von den Zierathen und Figuren, von der Kunst die Leidenschaften zu erwecken, gehandelt wird.) — P. Gaudin de la Bourdeillere (Rhetor. franc. autrement l'art de bien dire, traité par une methode nouvelle, très facile pour se rendre bien disant dans toutes les rencontres de disc. qu'on veut faire, Par. 1645. 12.) — François de la Mothe Le Vayer (La Rhetor. du Prince, Par. 1651. 12. und nachher in den verschiedenen Sammlungen seiner Werke. Sie ist so kurz, als sie zu dem Unterricht eines Prinzen seyn mußte, und enthält die besten Vorschriften der alten Rhetoriker. Ein anderes, früher geschriebenes Werk von ihm ist bey dem Artikel Beredsamkeit, wohin es gehört, angeführt, enthält aber auch Manches hierher gehöriges.) — René Bary (La Rhetor. franc. où l'on trouve de nouveaux exemples sur les passions et sur les figures, où l'on traite à fond des matières du genre oratoire; et où le sentiment des delicats est rapporté sur les usages de notre langue, Par. 1653. 4. Amst. 1669. 12. 1673. 12. 2 Bde. Vollständiger, als alle frühern, französischen Rhetoriken, ist dieses Werk; auch hatte es, zu seiner Zeit, den größten Ruf, (eine Lobrede darauf von einem sonst gelehrten Manne, Hrn. Le Grand, ist mit darin abgedruckt) wurde allen, welche der Beredsamkeit sich befleißigten, empfohlen, und öfterer gedruckt; aber, man urtheile von dem damahligen Zustande des Geschmackes in Frankreich, unter andern, daraus, daß er Bemerkungen hinzu setzt, welche er alphabetische und regelmäßige Perioden nennt, und worin er lehrt, und mit Beyspielen zeigt, auf wie vielerley Art man Eine Periode mit den verschiedenen Buchstaben des Alphabetes anfangen könne! Z. E. Einen Perioden mit R nicht anders, als mit den Sylben Ra, Re, Ri, Ro, Ru! Auch sind die Vorschriften, welche er aus den alten Rhetorikern gezogen, höchst verwirrt vorgetragen, und die bessern derselben gänzlich übergangen. Die neuen, versprochenen Beyspiele liefert er selbst; von dem Redner verlangt er, daß er ein guter Metaphysikus seyn solle, um die Atheisten bekehren zu können, u. d. m.) — Jean de Soudier, Sr. de Richesource (L'art de bien dire, ou les Topiques françoises, Par. 1662. 8. Methode des Orateurs, ou l'art de lire les auteurs, de les examiner, et de faire des lieux communs, Par. 1668. 8. Nouvelle decouverte d'un grand nombre de très beaux principes et de très belles maximes pour les avantages de la composition prosaique . . . avec plus de 400 remarques . . . en forme de partition anatomique, ou critique raisonnée (à la façon des Mecaniques) . . . Par. 1680. 8. Der ganze Titel nimmt eine eng gedruckte Octavseite ein; der davon angeführte Theil ist indessen hinlänglich, das Verdienst des Verf. ins Licht zu setzen. Auch hat er noch Le Masque de l'Orateur geschrieben, worin er förmlich gelehrte Diebstähle zu begehen lehrt.) — Le Gras (La Rhetor. franc. ou les preceptes de l'ancienne et vraye eloquence, accommodées à l'usage des conversations, et de la société civile, du barreau et de la chaire, Par. 1671. 4. Es erweckt ein gutes Vorurtheil für dieses Werk, daß der Verfasser desselben die

die angeführte Rhetorik des Bary für ein elendes Buch hält, und daß er alles, was er sagt, aus den ältern besten Werken gezogen.) — **Bern. Lamy** (La Rhetor. ou l'art de parler, Par. 1675. 1715. 12. Deutsch, Altenb. 1753. 8. Es würde mir unbegreiflich seyn, wie ein so ganz elendes Geschwätz, wie dieses, so oft gedruckt, und so gar in das Deutsche übersetzt werden können, wenn es nicht das Werk eines Mönches wäre. Es besteht aus zwey Hauptabtheilungen; die erstere, aus vier Büchern, beschäfftigt sich blos mit der Grammatik, und enthält vieles, was gar nicht dahin gehört; die zweyte enthält Ein Buch, und soll die eigentliche Rhetorik seyn. Nachdem der Verf. in der Vorrede behauptet hat, daß die wahren Grundsätze der Rhetorik von den Rhetorikern noch nicht entdeckt sind, (weil nehmlich nur blinde Heiden sie abgefaßt haben) daß dadurch nicht einmahl gerichtliche Redner gebildet werden können, weil sie nichts als triviale Dinge enthalten, daß er sich Mühe geben wolle, die wahren Mittel der Ueberredung an das Tageslicht zu ziehen, — sagt er nichts, was nicht in den alltäglichsten Rhetoriken sich fände, und sagt es unbestimmter und falscher, und auf eine so selbstgefällige Art, daß es Eckel erweckt. Unter den rednerischen Sitten z. B. versteht er die wirklichen Sitten des Redners, nicht die Denkart, welche dieser in seiner Rede äußert; die Behandlung der Leidenschaften verweiset er in die Physik und Moral; in Ansehung der Anordnung, auf die Kunst zu denken; die Beweise will er größtentheils aus den Wissenschaften gezogen haben; den Zweck des Redners setzt er in unterrichten, die Herzen gewinnen und rühren, hält das Mittelste, welches im Grunde ein Theil des Letztern ist, für das Schwerste, verspricht darüber Bemerkungen, und diese bestehn darin, daß diese Kunst sich nur durch erhabene Speculationen und viele Erfahrungen lernen lasse, aber nur in der Moral wissenschaftlich gelehrt werden könne; behauptet, daß der Styl des Geschichtschreibers durchaus keine lange Phrasen gestatte; hält, Trotz der öftern Verweisung auf andre Wissenschaften, sich sehr lange bey dem Physischen der Aussprache auf, u. d. m.) — **Vaumoriere** (Bey seinen Harangues sur toutes sortes de sujets findet sich eine Art de les composer, Par. 1688. 4.) — **Ungenannter** (La Rhetorique de l'honnête homme, ou la maniere de bien écrire des lettres, de faire toutes sortes de discours, et de les prononcer agreablement . . . d'imiter les Poetes . . . Par. 1699. 12. Amst. 1700. 12. Das mehreste besteht aus sehr unschicklich gewählten Beyspielen; und die Vorschriften sind höchst allgemein.) — **Breton** (De la Rhetorique selon les preceptes d'Aristote, de Ciceron et de Quintilien . . . Par. 1703 und 1716. 12.) — **Claustier** (La Rhetorique, ou l'art de connoitre et de parler, Par. 1728. 12. Soll Philosophie, angewandt auf Beredsamkeit, seyn.) — **Claude Buffier** (Traité philosophique et pratique d'eloquence, Par. 1728. 12. und in dem Cours des Sciences des Verf. Par. 1732. fol. Er setzt die Beredsamkeit in das Talent, auf die Seele des Zuhörers diejenigen Eindrücke zu machen, welche man will, glaubt aber, daß die mehresten Vorschriften der Rhetoriker wenig dazu helfen, und findet besonders, und mit Rechte, das viele Geschwätz über die Figuren ganz zwecklos. Das Werk verdient jetzt noch gelesen zu werden.) — **Brulon de St. Remy** (Introduction à la Rhetorique . . . Par. 1729. 12. Ist beynahe nichts als ein Wörterbuch der Kunstwörter der Rhetorik.) — **Balth. Gibert** (La Rhetor. ou les regles de l'eloquence . . . . Par. 1730. 12. Sie bestehet aus drey Büchern, und enthält die Vorschriften der Alten bestimmt und deutlich vorgetragen. Uebrigens hat Gibert mehrere kleine Schriften über die Redekunst herausgegeben. Er gerieth mit dem Benedictiner Franc. Lamy, in einen Streit, welcher in dem 5ten Th. s. Connoissance de soi mème behauptete, daß das Studium

dium der Rhetorik den Verstand verderbe, daß Beredsamkeit, welche gelehrt werden könne, eine falsche Beredsamkeit sey, u. d. m. Hiewider schrieb Gibert: Traité de la veritable eloquence, ou refutat. des paradoxes sur l'Eloq. Par. 1703. 12. und Lamy La Rhetorique du Collège trahie, 1703. 12. worauf der erstere Reflex. sur la Rhetor. 1704. 12. drucken ließ. S. Goujets Bibl. franc. Bd. 1. S. 388 u. f.) — **Abt Collin** (Vor seiner Uebersetzung des Ciceronischen Redners, Par. 1737. 12. ist ein ganz guter Abregé de rhetor.) — **Edm. Mallet** († 1755. Principes pour la lecture des Orateurs, Par. 1753. 8. 3 Th. Deutsch (sehr schlecht) Hamb. 1757. 8. 3 Th. Eines der besten Bücher dieser Art. Nach einem Disc. prelim. folgt das erste Buch, welches in 3 Kap. de l'Eloq. en genéral et de ses genres et de ses especes, und zwar im 1ten Kap. de l'Eloq. en général, im 2ten, des trois Genres ou Caract. d'Eloq. als du genre simple, du genre sublime, du genre tempéré, du genre d'Eloq. auquel l'Orat. doit se fixer, im 3ten, des differentes especes d'Eloq. als de l'Eloq. politique, de l'Eloq. militaire, de l'Eloq. du Barreau, de l'Eloq. de la Chaire, und de l'Eloq. acad. handelt. Das zweyte Buch, de la Rhetorique et de l'Invention, besteht aus 7 Kap. wovon das 1te, de la Rhetorique, de son origine et de ses progrès, das 2te, des parties de la Rhetor. et de ses rapports avec la Dialectique; das 3te, de l'Invent. et des moyens de la persuasion en général; das 4te, des trois genres de Rhetor. et des lieux orat. propres à chaque genre, als du genre déliberatif, du genre judiciaire, du genre démonstratif; das 5te, Des moyens inartificiels de persuasion, ou des preuves qui ne dependent point de l'art de l'Orateur; das 6te, Des lieux communs, das 7te, de la forme des preuves et de l'amplification überschrieben ist. Das dritte Buch handelt in 3 Kap. Des passions et des moeurs, als im 1ten, des passions en général, et de leur utilité en matière d'eloq. im 2ten in eilf Abschnitten, des passions en particulier, und im 3ten in sechs Abschn. des moeurs. Das vierte Buch, in 7 Kap. de la disposition ou methode oratoire, als im ersten, des parties du disc. en général, im 2ten, de l'Exorde, im 3ten, de la proposition et de la division, im 4ten, de la narration, im 5ten, de la preuve, im 6ten, de la peroraison, im 7ten, des bienséances. Das fünfte Buch in 4 Kap. du Style et des Ornemens du discours, als im 1ten, du style en général et de la matiere; im 2ten, des differentes sortes de style und zwar du style simple, du style sublime, und du style tempéré ou fleuri; im 3ten, de la forme du style und zwar du choix des mots, de l'Harmonie et de l'arrangement des mots, de la periode, im 4ten Kap. Des figures en général, nach drey Classen eingetheilt. Das sechste Buch, De l'Eloq. exterieure ou de l'Action de l'Orateur in 34. §.) — **Franc. Gerard de Benat** (Fragm. chois. d'Eloq. Par. 1755. 12. 2 Bde. Verm. und unter dem Titel: L'art oratoire red. en exemples, ou choix de morceaux d'Eloq. tiré des plus célèbres Orat. du Siecle de Louis XIV et de Louis XV. 1760. 12. 4 Bde. Engl. 1762. 8. Deutsch, von Joh. Dan. Heyde, Leipz. 1767 und 1785. 8. 4 Th. Die Auswahl der Stücke ist nicht die beste.) — **Graverelle** (Traité de l'Eloquence dans tous les Genres 1757. 12.) — **J. Bern. Sensaric** († 1756. L'art de peindre à l'esprit . . . Par. 1758. 12. 3 Bde. 1771. 12. 3 Bde. Eine Sammlung rednerischer Darstellungen aus Dichtern und Prosaisten gezogen und alphabetisch geordnet. Der erste Band enthält Images morales, fängt mit Ame an, und endigt sich mit Volupté. Der 2te Bd. begreift Images physiques, von Dieu an bis Vulgaire. Der dritte Bd. enthält Images qui appartiennent aux actions et qui participent

tiPent au physique et au moral, von Desespoir bis Peinture. Angehängt ist demselben die Parallèle de l'Eloq. et de la Peint. von Ch. Coypel.) — Ch. Batteux (De la Construction oratoire 1763. 12. und als der vierte Th. s. Cours de belles lettres.) — J. Bapt. Louis Crevier (Rhetor. franc. Par. 1765. 12. 2 Bd. ein seichtes Werk.) — Papon (L'art du Poete et de l'Orateur, ou Rhetor. nouv. 1765. 12.) — Charvel d'Antrain (Rhetor. des Savans 1767. 12.) — Galien de Salmoreng (La Rhetor. d'un Homme d'esprit. Leid. 1772. 8.) — Et. Bonnot de Condillac (Von seinem bekannten Unterricht in allen Wissenschaften handelt auch einer de l'Art d'ecrire, Deutsch, Bern 1777. 8. welcher im Ganzen hier eine Stelle verdient. Er ist in vier Bücher abgetheilt.) — Ungen. (L'art du Poete et de l'Orateur à l'usage des Colleges, Lyon 1783. 12.) — Fr. Ph. Gourdin (Principes gen. et raisonnés de l'art oratoire, Nyon 1785. 8.) — P. Breton (La Logique adoptée à la Rhetor. Par. 1789. 8. — — Uebrigens haben die Franzosen auch für das Frauenzimmer Rhetoriken geschrieben, als Gab. Hen. Gaillard Rhetorique à l'usage des jeunes Demoiselles, Par. 1748. 12. 2 Bd. und — ein Ungen. Nouvelle Rhetor. franc. à l'usage des Dem. . . . Par. 1791. 8. — — Auch gehört im Ganzen noch der erste Theil von Domairons Principes de belles lettres hieher. S. Art. Dichtkunst, S. 672. — —

Besondre Anweisungen zu der geistlichen Beredsamkeit: Ein Ungenannter (Aydes à la predication . . . Rouen 1628. 18.) — Avertissement aux Prédicateurs tiré des Saintes Conciles et des peres, principalement des Instructions du grand S. Charles Borromée, Perigueux 1650. 8.) — Jean de Goudier (Idée de la Rhetorique des Prédicateurs, Par. 1662. und unter dem Titel, L'eloquence de la chaire, ebend. 1673. 12.) — Gabr. Gueret (Entretiens sur l'eloquence de la chaire et du barreau, Par. 1666. 12. Der Verf. will, daß der geistliche Redner vorzüglich auf den Unterricht sehen soll, und tadelt, daß, zu seiner Zeit, die Prediger nur, durch bilderreichen Styl, und wohlklingende Perioden, gefallen wollten.) — Gilles Duport (L'art de prêcher . . . Par. 1674. 12. 1683. 12. Das Lehrreiche der geistlichen Rede sucht er in den Vergleichungen, Parabeln, Beyspielen; über die Figuren und Perioden ist er äusserst weitläuftig; aber über den Styl überhaupt, über Erweckung der Leidenschaften, über die Gründe sehr kurz. Die 2te Ausgabe ist sehr verbessert.) — Nic. de Hauteville (L'Art de prêcher, ou l'idée du parfait predicateur, Par. 1683. 12. Sollte eigentlich die Kunst, die Lehren des H. Thomas zu predigen heißen, denn der H. Thomas gilt dem Verf. alles. Die erste Abtheilung seines Werkes handelt von den verschiedenen Theilen der geistlichen Rede, deren ihm zu Folge achte sind, und welche er nun auch im H. Thomas zu finden lehrt; die zweyte enthält acht Reden, deren Stof aus dem H. Thomas gezogen ist, und welche von dem Geheimniß der Vorherbestimmung handeln; die dritte soll die Kunst lehren, die Schlüsse und Beweise jedes Satzes im H. Thomas zu erweitern zu vervielfältigen, u. s. w.) — Marc. Ant. de Foix (L'Art de prêcher la parole de Dieu . . . Par. 1687. 12. Enthält eine Schutzschrift für den H. Franciscus v. Salis, eine Lobrede der neuern Casuisten, und eine Empfehlung der scholastischen Theologen, übrigens eine Menge guter, einzeler Bemerkungen.) — Jean Claude (Traité de la Composition d'un sermon im 1ten Bd. s. Oeuvr. posth. Amst. 1688. 12. Mit vieler Ordnung abgefaßt, und mit Einsicht geschrieben.) — Abt Bretteville (L'Eloquence de la chaire et du Barreau, Par. 1689. 12. Was aber geistliche Beredsamkeit in dem Werke sich findet, ist aus dem Erasmus und Ludwig von Granada gezogen.) — Guillard du

Jarry

Jarry (Sentimens sur l'art de prêcher . . . Par. 1694. 12. Der Verf. behauptet, unter andern, daß es dem geistlichen Redner wenig helfen könne, gute Redner zu hören und zu studieren; daß sich jeder, seinem Genie gemäß, Regeln machen müsse; daß die beste Art der geistlichen Rede diejenige sey, welche Bekehrungen mache u. d. m. Der Verf. hat auch noch eine Differtat. sur les Oraisons funebres, Par. 1706. 12. drucken lassen.) — Phil. Goibaud du Bois (Wollte, in dem, seiner Uebersetzung der Reden des H. Augustin über das Neue Testament, Par. 1694. 8. vorgesetzten Avertissement, alle Beredsamkeit von der Kanzel verbannt wissen. Hiewider schrieb — Ant. Arnaud (Reflex. sur l'Eloquence du Predicateur, Par. 1695. 12. und hernach noch oft gedruckt, wobin freylich die Ungereimtheiten und Widersprüche des erstern in helles Licht gesetzt, und die Nothwendigkeit geistlicher Beredsamkeit gerettet wird.) — Desbordes (Traité de la meilleure maniere de prêcher, Rouen 1700. 12. Der Verf. untersucht den Unterschied zwischen methodischen Predigten und Homilien, ertheilt den letztern den Vorzug, und liefert über die Geschichte der geistlichen Beredsamkeit in Frankreich, und über die Ungereimtheiten, auf welche so viele geistliche Redner verfallen sind, eine Menge brauchbarer Nachrichten.) — Ungenannter (Règles de la bonne et solide prédication, Par. 1701. 12. Auch dieser Verf. will nicht, daß der geistliche Redner sich der Beredsamkeit befleißigen solle.) — Blaise Gisbert (Le bon goût de l'eloquence Chretienne, Lyon 1702. 12. Verm. durch l'Enfant, Amst. 1728. 8. Deutsch, Leipz. 1740. 8. und von Chrstph. G. Ludw. Meister, Quedlinb. 1768. 8. Einzele gute Bemerkungen, aber, im Ganzen, voller Widersprüche: Der Verfasser will, daß der geistliche Redner nicht auf Rührung und auf Erweckung der Empfindungen ausgehen solle.) — Jean Gaichie's (Maximes sur le ministère de la Chaire . . . Par. 1710. und 1738. 12. und Disc. sur les complimens dans la Chaire evangelique in dem 3ten Bd. seines Disc. academ. Par. 1738. 12. Das erste ist allgemein gelobt und von Joh. Chrstn. Messerschmid Leipz. 1757. 8. in das Deutsche übersetzt worden, der Disc. ist mit vieler Mäßigung abgefaßt, und widerräth die Complimente aus sehr anständigen Gründen. — Esprit Flechier (Disc. où l'on examine si l'eloquence de la chaire est plus difficile que celle du barreau, in seinen Oeuvr. mel. Par. 1712. 12. Einzele hingeworfene, gute Ideen.) — Franc. de Salignac de la Mothe Fenelon (Reflex. sur l'Eloquence en géneral, et sur celle de la chaire en particulier, Par. 1718. 12. Deutsch, Halle 1734. 8. Mir ist es noch immer nicht ganz deutlich, welche Art von Beredsamkeit der Verf. von dem geistl. Redner verlangt, denn ich finde, wie auch schon andre vor mir, allenthalben Widersprüche. Auf den Vortrag legt er sehr hohen Werth.) — Jean de la Placette (Avis sur la manière de prêcher, Oeuvr. posth. Rotterd. 1733. 12. Enthält gute, obgleich bekannte Regeln.) — Osterwald (Traité de l'Exercice du ministère sacré, à la Haye 1738. 8.) — Gibert (Eloquence chretienne dans l'idée et dans la pratique, Lyon 1741. 4.) — J. H. Le Maitre (Reflex. sur la manière de prêcher. Halle 1745. 8. Deutsch von L. F. A. Dilthey, Halle 1746. 8.) — Nic. Lenglet du Fresnoy (Idée du caractère des oraisons funebres 1745. 12.) — Jos. Ant. Dinouart (La Rhetor. du Predicateur . . . 1749. 12. Auf dem Titel wird das Werk für eine bloße Uebersetzung von dem vorher angeführten lateinischen Werke des Valerio ausgegeben; aber der Verf. hat denn doch auch spätere französische Schriftsteller als Lamy, Villiers u. a. m. benutzt.) — Chappuzeaux (Traité de la manière de bien prêcher, Amst. 1757. 12.) — J. A. M. Gros de Besplas (Essai sur l'Eloq. de la Chaire 1767. 12. Ist eine Art von

von Geschichte der Kanzelberedsamkeit, verwebt mit Vorschriften, welche freylich nicht ganz von dem guten Geschmack dürften gebilligt werden.) — Ungen. (Art de toucher le coeur dans le ministère de la Chaire, Lyon 1783. 12. 3 Bde.) — Jean Siffrein Maury (Princ. d'eloquence pour la chaire et le barreau, Par. 1785. 12.) — —

Besondre Anweisungen zu der gerichtlichen Beredsamkeit: Gabr. Gueret (Entretiens sur l'eloquence de la chaire et du barreau, Par. 1666. 12. Der Verf. will nicht, daß der gerichtliche Redner sich des Pathetischen bediene, und stützt sich dabey auf das Ansehen des Aristoteles; er eifert wider das Anführen aus andern Schriften, und erzählt, daß der Präs. de Thou daran Schuld sey, weil er es geliebt, und der Advokat Brisson, weil er sehr viel citirt habe.) — Le Gras (handelt in der Vorrede seiner vorhin angeführten Rhetor. franc. von der gerichtlichen Beredsamkeit besonders.) — Abt Bretteville (L'Eloquence de la chaire et du barreau . . . Par. 1689. 12.) — Biarnoy de Merville (Règles pour former un Avocat . . . Par. 1711 und 1740. 12. Bekannte gute, und erträglich gesagte Sachen.) — Thim. Frcs. Thibault (Le Tableau de l'Avocat, Nancy 1737. 12.) — Jean Siffrein Maury (S. vorher.) — —

Anweisungen zu der Redekunst in englischer Sprache: Leon. Coxe, ein Schulmeister seines Handwerkes, sonst aber ein gelehrter, viel gereister Mann, ließ, im J. 1524 die erste englische Rhetorik, unter dem Titel: Arte or Craft of Rhetoricke drucken; aber sie ist nichts, als ein Register rhetor. Kunstwörter. — Thom. Wilson (The Arte of Rhetorike, for the use of alle suche as are studious of Eloquence, Lond. 1553. 4. Ein Auszug daraus ist im 3ten Bd. von Warton's History of Engl. Poetry S. 334. zu finden, welcher beweist, daß Wilson ein Mann von vieler Einsicht für sein Zeitalter war.) — Rich. Sherry (S. Rhetorik führt den Titel: A Treat. of the figures of grammar and rhetorike, profitable to all that be studious of eloquence . . . . 1550. 1555. 8. Angehängt ist die Rede des Cicero für den Marcellus.) — Rich. Rainolde (Soll ums J. 1562 ein Boke of Rhetoryke haben drucken lassen, wovon Warton selbst keine nähere Nachricht geben kann.) — Ob. Walker (Some Institut. concern. the art of Oratory, Lond. 1659. 8.) — J. Smith (The mysterie of Rhetorik unveil'd, 1657. 1673. 8.) — J. Newton (An introduct. to the art of Rhetorick, 1671. 8.) — Ungen. (The english Orator, 1680. 8. 2 Th.) — Th. Blount (Academy of Eloquence, or a perfect Rhetoric, Lond. 16 . . 12.) — Thom. Hobbes (A brief of the art of Rhetorick aus dem Aristot. Lond. 1651. 8.) — Ungenannter (Rhetoric, or the Principles of Oratory delineated, Lond. 1736. 8.) — John Holmes (The Art of Rhetoric, made easy, Lond. 1739. 8. 1766. 8.) — John Lawson (Lectures concerning Oratory, Lond. 1759. 8. Deutsch, Zür. 1777. 8. (ist die 2te Aufl.) — John Ward (A System of Oratory . . . . Lond. 1759. 8. 2 Bd.) — Th. Sheridan (Disc. of Oratory, Lond. 1759. 8. Orator. Lectures, ebend. 1761. 8.) — Ungenannter (The Art of speaking, Lond. 1762 und 1763. 8. 2 Bd.) — Th. Leland (Principles of human eloquence, 1764. 4.) — Farnaby (Rhetoric illustr. 1768. 8.) — Th. Gibbon (Rhetorik, 1768. 8.) — Jam. Burgh (Art of speaking, 1768. 8. 1781. 8. Ob übrigens dieses Werk nicht die, vorher schon angeführte Art of speaking ist, weiß ich nicht zu bestimmen, da ich solches nicht gesehen.) — John Ogilvie (Philos. and critic. observat. on the nature, caracters and various species of composition, L. 1774. 8. 2 Bde. Das Werk ist in zwey Bücher abgetheilt, wovon das erste, in

in 8 Abschnitten, of composition as it regards the faculties of the mind, und das zweyte in 7 Abschnitten, of composition, as distinguished by particular caracters and species handelt.) — George Campbell (The Philosophy of Rhetoric, Lond. 1776. 8. 2 Bde. Deutsch, mit Anmerk. von D. Jehnisch, Berl. 1791. 8. Eines der besten Bücher dieser Art.) — Jos. Priestley (A Course of Lectures on Oratory and Criticism, Lond. 1777. 4. Deutsch von J. J. Eschenburg, Leipz. 1779. 8. und, nach einer vermehrten englischen Ausgabe, mit Anm. von J. von Wakerbarth, Berl. 1793. 8.) — Ungenannter (The new Art of speaking: or a compleat modern System of Rhetoric, Elocution and Oratory Lond. 1780. 8.) — Hugh Blair (Lectures on Rhetorie, and belles lettres, Lond. 1783. 4. 2 Bd. Deutsch, Liegnitz 1785 u. f. 8. 4 Bd.) — Der 6te Bd. von James Burnet Monboddos Origin of Language 1792. 8. enthält Observat. on Rhetorik, in 4 Büchern, wovon das 1te in 6 Kap. of the Matter and subject of Rhetoric; das 2te in 6 Kap. of the Style of Rhetoric; das 3te in 3 Kap. of action or pronunciation; das 4te in 3 Kap. of those who have excelled in the rhetorical art . . . handelt. —

Besondre Anweisungen zu der geistlichen Beredsamkeit: J. Prideaux Sacred eloquence, or the art of preaching, 1659. 8. — Ungen. Directions concerning the matter and style of sermons, 1671. 16. — Rich. Blackmore (The accomplished preacher, or an Essay upon divine eloquence 1729. 8.) — Dav. Fordyce (Sein „Theodor, oder die Kunst zu predigen,“ ist mir nur aus der deutschen Uebers. von Chrstn. Bernh. Kayser, Han. 1755. 1770. 8. bekannt.) — Th. Weales (The christian Orator, in three parts 1778. 8.) — J. Mainwairing (Bey f. Sermons on several occasions . . . Cambr. 1780. 8. findet sich eine Dissertation über diese Materie, worin der Verf. verlangt, daß der Styl des geistlichen Redners rein und simpel, nicht blumenreich, pompös, und theatralisch seyn müsse.) — —

Anweisung zu der Redekunst in deutscher Sprache: Das älteste Werk dieser Art, welches wir haben, führt den Titel: Hie hebt an der Formalari darinn begriffen sind allerhand Brieff auch rhetorick mit frag und antwurt zegeben, tyttel aller ständ. ländbriff, sinonima, und colores, das alles zum briefsmachen dienend ist, f. l. et a. f. welches nachher mit etwas verändertem Titel, noch Strasb. 1483. f. Augsb. 1483. f. ebend. 1484. f. und öfterer gedruckt worden ist. Es besteht aus 5 Abschn. wovon der erste die Aufschrift rhetorik führt, und gesprächsweise abgefaßt ist; der 2te enthält synonima; der 3te die Titel aller Stände; der 4te Anfangs- und Endsformeln von Briefen; der 5te Muster ganz ausgearbeiteter Briefe. (S. G. W. Panzers Annalen, S. 35. 140 und 151.) — Friedr. Riedrer (Spiegel der waren Rhetorik . . . mit iren Glidern, cluger Reden, Handbriefen und Formen, menicher Contract, selzam regulirtes Tutschs, und nüzbar exemplirt . . . Friburg im Brisgau, durch Friedr. Riederer, 1493. f. Strasb. 1509. 1517. f. Die sechs Stücke, welche er von dem Redner fordert, hat er in folgende Reime eingekleidet:

„Wer bist, gedenk du Redner,
Was, redst, das mit Stadgeber,
Wellichem sagsts, merk daby;
Worum sprichsts, dir kund sy;
Wie gnäm, wenig oder träg;
Wenn die dein Red hat Zyt und Stäg. —

Uebrigens ist das Buch in 3 Th. abgetheilt, wovon der 1te Th. aus des Albert von Brixen und des Cicero rhet. Schriften gezogen ist; der 2te, von Briefen handelt, und der 3te, Formulare zu Contracten enthält.) — Casp. Goldtwurm (Schemata rhetorica, Marpurg 1545. 8.) — Joh. Rud. Sattler (Deutsche Rhetorik, Bas. 1600 und 1614.

1614. f.) — **Matth. Meyfart** (Eine deutsche Redekunst von ihm, Coburg 1634. 8. Frankf. 1654. 12. wird angeführt; aber ich weiß nicht, ob es eine Uebersetzung s. Mellific. orator. Lips. 1633. u. f. 8. dieses ekelhaften verwirrten Geschwätzes ist, das, leider, lange Zeit auf unsern Schulen gelehrt wurde.) — **Balth. Kindermann** (Deutscher Wolredner, Frankf. 1661. 8. Das Buch muß, zu seiner Zeit, gebraucht worden seyn, weil es oft, zuletzt, Wittenb. 1726. 8. gedruckt worden.) — **Riemer** (Lustige Redekunst, darin die Regeln der Redekunst, und Fehler wider dieselbige mit lächerlichen Exempeln erläutert sind, Merseb. 1681. Leipz. 1717. 8.) — **Joh. Ad. Gleichen** (Neu verfertigter Redner, Leipz. 1691 und 1696. 8.) — **Chrstn. Weise** (Hat ein ganz oratorisches System, den politischen, geläuterten, gelehrten, freymüthigen Redner, Leipzig 1681 u. f. 8. geschrieben. Dieser Mann war, wenn nicht der Erfinder doch der Beförderer unserer, so übel berüchtigten, Chrien, und der Entdecker des großen Geheimnisses, daß alle Reden nichts sind, als zusammen gesetzte Chrien, daß man nur immer auf die vier Haupttheile derselben, die „Protasis, Aetiologie, Amplification und Conclusion" Acht zu geben habe, um die Kunst jeder Rede zu entdecken. Zugleich war er Sprachverderber durch seine Einmischung fremder Wörter, und lehrte durch seine Anweisungen, wie man Reden, aus andern Schriftstellern, zusammen stehlen könne, weil er aus seinen Schulknaben so gleich fertige Redner machen wollte.) — **August Bose** (Talander. Neu erläuterte deutsche Redekunst, Leipz. 1700. 8. und Gründliche Einleitung zur deutschen Oratorie, Jena 1702. 8. setzte Weisens Ungereimtheiten ehrlich fort.) — **Joh. Hübner** (Kurze Fragen aus der Oratorie, Leipz. 1702. 12. und noch sehr oft. Einleit. zur Oratorie, Hamb. 1728. 12. 3 Th. und nachher noch öfter; beförderte sehr was Weise angefangen hatte.) — **Chrstn. Schröter** (Anweisung zur deutschen Oratorie, Leipzig 1704. 8. und Politischer Redner, ebend. 1724. 8. Der Gegenfüßler von Weisen, denn er wollte alles in Lohensteins Style gesagt haben.) — **Ungenannter** (Der verbesserte Lustredner, Leipz. 1704. 8.) — **G. Pet. Schultz** (Gedanken von der deutschen Oratorie, Leipz. 1707. 8.) — **Erdm. Uhse** (Wohlinformirter Redner, Leipz. 1708. 8. Ein treuer Nachfolger Chrstn. Weisens!) — **Jac. Em. Hamilton** (Allerleichteste Art der deutschen Redekunst, Leipz. 1712. 8.) — **Wenzel** (Historischer Redner, Leipz. 1712. 8. — **Chrstph. Weisenborn** (Anleitung zur deutschen und lat. Oratorie, Leipz. 1713. 8.) — **D. Hunold** (Menantes, Einleitung zur deutschen Oratorie, Hamb. 1715. 8. Auch ein Beförderer der Weisischen Methode.) — **Joh. Chrstph. Männling** (Expediter Redner, Leipz. 1718. 8. Ein Widersacher Weisens in so fern Lohenstein sein Held, und er ein Lehrer des lächerlichen Schwulstes war.) — **Weidling** (Oratorischer Hofmeister und oratorische Schatzkammer. Schon die Titel lassen Unsinn erwarten; aber, was man findet, übertrift die Erwartung. Die darin enthaltenen Ungereimtheiten lassen sich kaum denken.) — **Gottfr. Polyc. Müller** (Abriß einer gründlichen Oratorie, Leipz. 1722. 8.) — **J. A. Fabricius** Oratorie, oder Anleitung zur Beredsamkeit, Leipz. 1724. 8. Unter dem Titel Philosophische Redekunst, ebend. 1739. 8.) — **Chrstn. Mich. Fischbeck** (Ergötzlichkeiten in der Redekunst, Gotha 1724. 8.) — **Christian Martini** (Deutscher Redner-Schatz, oder Orator. Lexicon, Frankf. 1725. 4.) — **Frdr. Andr. Hallbauer** Anweisung zur verbesserten deutschen Oratorie, Jena 1725. 8. und 1728. 8. Anweisung zur politischen Beredsamkeit, ebend. 1736. 8.) — **Joh. Christoph Gottsched** (Grundriß einer vernünftigen Redekunst, Hannover 1729. 8. und nachher vermehrt unter dem Titel, Ausführliche Redekunst, Leipz. 1736. 1739 u. 1743. 8. 1759. 8. Wenn man die vorher angeführten Schriften mit dem Gottschedischen Werke vergleicht: so kann man, so

so sehr mittelmäßig dieses auch immer ist, Gottscheds Verdienste um den Fortgang unserer Litteratur nicht miskennen; und bewundert fast, wie damahls ein solches Werk noch zusammen geschrieben werden können.) — **Dan. Peucer** (Anfangsgründe der deutschen Oratorie, Eisenach 1736. 8. Erläuterte Anfangsgr. der deutschen Oratorie, Naumb. 1739. 8.) — **Joh. Christph. Dommerich** (Vernünftige theoretische Anweisung zur wahren Beredsamkeit, Lemgo 1746. 8.) — **Joh. Friedr. May** (Der Redner, wie er auf die leichteste und natürlichste Art zu bilden sey, Leipz. 1748. 8.) — **Joh. Heinr. Drümel** (Neu eingerichtete Einleitung in die Redekunst, Nürnberg 1749. 8.) — **Carl Gottfr. Müller** (Weisheit des Redners, systematisch entworfen, Jena 1746. 8.) — **Chrstn. Friedr. Baumeister** (Anfangsgr. der Redekunst in kurzen Sätzen, Görl. 1749. 1755. 1756. 8.) — **Joh. Gotth. Lindner** (Anweisung zur guten Schreibart überhaupt, und zur Beredsamkeit insbesondre . . . Königsb. 1755. 8. Lehrbuch der schönen Wissenschaften, insbesondre der Prose und der Poesie, ebend. 1767 - 1768. 8. 2 Th. und verbessert unter dem Titel: Kurzer Inbegrif der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst, ebend. 1771. 8. 2 Th.) — **Joh. Bernh. Basedow** (Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit, Coppenh. 1756. 8. — **Balth. Münter** (Allgemeine Redekunst, Jena 1760. 8.) — **Heinr. Gottl. Schellhaffer** (Sätze der Redekunst, Hamb. 1760. 4.) — **Heinr. Braun** (Anleitung zur deutschen Redekunst, in kurzen Sätzen, Augsb. 1765. 8.) — **Joh. Pet. Miller** (Anweisung zur Wohlredenheit, nach den auserlesensten Mustern (deutscher und) französischer Redner, Leipz. 1767. 8. (2te Aufl.) 1776. 8. Ist eines der besten Bücher dieser Art, die wir haben.) — **Ant. Friedr. Büsching** (Grundriß der Redekunst, Berl. 1771. 8. — **Joh. Friedr. Aug. Kinderling** (Grundsätze der Beredsamkeit, Magd. 1771. 8. 2 Bd.) — **Alb. Kirchmayer** (hat aus dem Werke des Hr. Sulzer selbst, dessen „Theorie und Praktik der Beredsamkeit, München 1786. 8. herausgegeben.) —

Besondre Anweisungen zur geistlichen Beredsamkeit: Ich begnüge mich, die besondern Predigermethoden, als die Leipziger, Helmstädter, Jenenser, Königsberger, die Hunnionische, Lassenische, Carpzovsche, Spenersche u. a. m. blos zu nennen. — **Carl Gottl. Hofmann** (Grundsätze der geistlichen Beredsamkeit (Leipzig 1735. 8.) ohne sich zu nennen.) — **Chrstn. Ernst Simonetti** (Vernünftige Anweisung zur geistl. Beredsamkeit, Gött. 1742. 8.) — **J. G. Walch** (Samml. kleiner Schriften von der, Gott gefälligen Art zu predigen, 1747. 8.) — **J. A. Fabricius** (Regeln der geistlichen Beredsamkeit, Leipz. 1748. 8.) — **Joh. Frdr. Gruner** (Anweisung zur geistlichen Beredsamkeit, Halle 1765. 8.) — **Fel. Heß** (Prüfung der philos. und moralischen Predigten, Zür. 1767. 8.) — **J. F. Teller** (Die Kunst zu predigen, Leipz. 1770. 8. Geht mehr auf Innhalt, als Ausführung der Reden.) — **G. F. Meyer** (Kunst zu predigen, Halle 1772. 8.) — **L. B. Ouvrier** (Anleitung zum Predigen, Gießen 1777. 8.) — **G. S. Steinbart** (Anweisung zur Amtsberedsamkeit christlicher Lehrer, Züll. 1779. und 1784. 8. Diese und die vorhergehende Schrift, scheinen zu den bessern zu gehören.) — **K. F. Bahrdt** (Versuch über die Beredsamkeit, Dessau 1781. Leipz. 1787. 8. Lehrt nicht so wohl, wie die geistlichen Redner reden, als was sie zum Gegenstande des Nachdenkens wählen sollen.) — **J. Willh. Schmid** (Anleitung zum populären Kanzelvortrag, Jena 1787 - 1789. 8. 3 Th.) — —

Nachrichten von Schriften über die Redekunst, und den Verfassern derselben, liefern, unter mehrern: **Cajus Suet. Tranquillus** (De claris Rhetor. liber, bey den Ausg. seiner übrigen Schriften.) — **Andr. Schott** (De claris apud Senec. Rhetor. libellus, bey den Werken des Seneca, Par. 1613. f.) — **Ger. Joh. Vossius** (De Rhet. Nat. et Constit. et Anti-

Antiquis Rhetor. Sophist. ac Oratoribus, Lugd. Bat. 1622. 8. und im 3ten Bd. seiner Werke, Amstel. 1697. fol. S. 315. — Morhof, im 1ten Kap. des 6ten Buches s. Polyhistors (vorzüglich von den alten und den neuern lateinischen Rhetoriken.) — Balth. Gibert, in den Jug. des Savans sur les Auteurs qui ont traité de la Rhetor. Par. 1713-1719. 12. 3 Bde. und als 8ter Bd. bey dem Baillet, Amst. 1725. 12. — Cl. Goujet, in den beyden ersten Bänden seiner Biblioth. françoise, ou Hist. de la Litterature françoise .... Par. 1741 u. f. 12. — Ferner gehört hieher noch Adolphi Clarmundi (Joh. Christph. Rüdiger) Exercitat. historico-critica de praecipuis Topicor. Explanatoribus cum antiquis, tum recentibus ... Lipf. 1708. — Auch Hr. von Murr hat im 10ten und 11ten Th. s. Journals zur Kunstgeschichte und allgemeinen Litteratur, Nürnb. 1781. 8. eine so genannte Bibl. rhetor. geliefert, welche, alphabetisch, ein Verzeichniß solcher Schriftsteller enthält.) — S. übrigens die Artikel Beredsamkeit, Rede, Redner, u. a. m.

Reden.

(Dichtkunst.)

Die Reden der handelnden Personen in der Epopöe, und im Drama, die man insgemein Orationes moratas nennt, weil sie die Sitten der Personen und ihre Gesinnungen anzeigen, verdienen eine besondere Betrachtung. Man muß aber nicht jede Rede der handelnden Personen hieher rechnen; denn sonst gehörte das ganze Drama hieher, weil es durchaus aus Reden besteht, sondern nur die, wodurch die Personen ihren Charakter und ihre besondere Sinnesart an den Tag legen, so daß man aus der Rede, wenn man einmal die Personen kennte, abnehmen könnte, welche von den handelnden Personen spricht.

Diese Reden machen den wichtigsten Theil der Epopöe und des Drama aus, weil dadurch die Personen nach ihren Sitten, ihrer Sinnesart, und ihrem ganzen Charakter am besten geschildert werden; weil man aus diesen Reden erkennt, was jeder ist. In der Ilias ist, wie Pope anmerkt, die Anzahl der Verse, da der Dichter spricht, oder erzählt, sehr gering; den größten Theil des Gedichts machen die Reden aus. Deswegen siehet Aristoteles sie als einen Haupttheil dieser Gedichte an, und hält sich weitläuftig bey ihrer Betrachtung auf. Eigentlich zeiget der Dichter sich dadurch als einen Kenner der Menschen, weil das Innerste ihres Charakters am besten durch die Reden geschildert wird. Wenn man alle Reden einer der Hauptpersonen des Gedichts zusammennimmt, so müssen sie ein sehr genaues Portrait des eigenthümlichen Charakters derselben ausmachen. Die Handlungen lassen uns die Menschen nur noch von außen sehen, ob man gleich auch durch dieses Aeußerliche in die Seelen hineinsehen kann: aber durch die Reden kann der Dichter uns unmittelbar das Innere sehen und empfinden lassen.

Aus diesem Gesichtspunkt müssen wir die Reden der handelnden Personen ansehen. Alsdenn ist offenbar, daß sie den wichtigsten Theil der Epopöe und des Drama ausmachen, auf welchen der Dichter die größte Sorgfalt wenden muß. Die Fabel zu erfinden, verschiedene Verwiklungen, mannichfaltige Begebenheiten und Vorfälle auszudenken, wodurch der Zuhörer, oder Zuschauer in beständiger Aufmerksamkeit erhalten, itzt in große Erwartung gesetzt, dann angenehm überrascht wird: dieses ist nur der geringste Theil dessen, was der Dichter wissen muß, und was für uns am wenigsten lehrreich ist. Weit wichtiger für uns, und

und schwer für den Dichter ist es, bey allen Vorfällen, und in jeder Lage der Sachen, die Personen durch das, was sie dabey denken, empfinden und beschliessen, auf eine wahrhafte, natürliche Weise völlig kennbar zu schildern.

Der Philosoph giebt uns allgemeine Kenntniß des Menschen; er entwikelt uns das Genie, alle Eigenschaften, Neigungen, Leidenschaften, zeiget uns jede Triebfeder, und entwikelt jede Falte der Seele, in so weit alle diese Dinge den Menschen gemein sind. Der Dichter aber zeiget uns die besondere Beschaffenheit dieser allgemeinen Eigenschaften, wie sie im Achilles, im Hektor, im Ajax sind, und wie sie sich bey besonderen Gelegenheiten äußern. Der Dichter der Epopöe und des Drama ist nur in sofern groß, als er in diesem Theil vorzüglich ist. Schwerlich ist ein Dichter hierin dem Homer zu vergleichen; und in diesem Stük ist Virgil, wie Pope bemerkt, erstaunlich weit unter ihm. In der That finden wir gar viel Reden bey diesem Dichter, die so wenig besonderes Charakteristisches haben, daß ohngefähr jeder andere Mensch in ähnlichen Umständen so sprechen würde, wie seine Personen.

Was Aristoteles fodert, daß jede Rede dem Alter, Stand, Rang, den Geschäfften und Absichten der Personen angemessen seyn müsse, und was Horaz sehr lebhaft lehret, wenn er sagt:

> Sic dicentis erunt fortunis absona
> dicta u. s. w. *)

ist noch das wenigste und leichteste. Das schwereste ist bey allem diesem noch, das Eigenthümliche des Charakters zu treffen. Hiezu gehöret nicht nur ein großer Scharfsinn, der jeden Zug der besondern Charaktere der Menschen bemerkt, sondern auch hinlängliche Erfahrung und Kenntniß der Menschen. Deswegen erkennet man durchgehends die beyden Dichtarten, wo dergleichen Reden vorkommen, für das Höchste der Poesie. Man darf sich gar nicht wundern, daß ein gutes Heldengedicht von einiger Größe das seltenste Werk des menschlichen Genies ist, und daß die Nationen, die dergleichen in ihrer Sprache besitzen, stolz darauf sind. Das Drama bekommt eben daher seine größte Schwierigkeit, ob sie gleich wegen der weit engern Schranken der Handlung und der geringen Anzahl der Personen bey weitem so groß nicht ist, wie in der Epopöe. Inzwischen betrügen sich doch diejenigen gar sehr, denen die Verfertigung eines guten Drama ein Werk von mittelmäßiger Schwierigkeit scheinet. Ein guter Dichter, in welcher Art es sey, ist immer ein Mann von Gaben, die eben nicht gemein sind: aber wer darum, daß er in geringern Dichtungsarten glüklich gewesen, sich in die Classe der Homere und des Sophokles setzen wollte, würde einen gänzlichen Mangel der Urtheilskraft verrathen.

*) De Art. Poet. vs. 112. seqq.

Redende Künste.

Man versteht unter dieser allgemeinen Benennung die Wolredenheit, Beredsamkeit und Dichtkunst. Einige scheinen auch die Kunst des Geschichtschreibers dazu zu rechnen, die in der That wichtig genug ist, um als ein besonderer Zweig der redenden Künste behandelt zu werden, nicht in so fern die Frage darüber ist, was ein Geschichtschreiber sagen soll, denn dieses macht eine besondere Wissenschaft aus; sondern in sofern untersucht wird, wie er erzählen soll. Zwar könnte man sagen, daß die alten Lehrer der Redner die Kunst des Geschichtschreibers bereits in der Rhetorik behandelt haben. Denn da in

in ihren gerichtlichen Reden, über welche sie vorzüglich geschrieben haben, ein Haupttheil vorkommt, den die römischen Redner Narratio, die Erzählung nennen *), so haben sie eben dadurch schon Unterricht über den erzählenden Vortrag gegeben. Allein die Art, wie der gerichtliche Redner die Erzählung behandelt, ist, wie bereits anderswo erinnert worden **), von der Art des Geschichtschreibers in einem wesentlichen Punkt völlig verschieden. Der Redner erzählt so partheyisch als möglich, und der Geschichtschreiber soll völlig unpartheyisch erzählen. Es ist ein Hauptkunstgriff des Redners, daß er, wenn er auch bey der völligen historischen Wahrheit bleibet, den Sachen durch einen entschuldigenden, oder beschuldigenden Ausdruk den Anstrich giebt, den sein Zwek erfodert, wie wir in allen gerichtlichen Erzählungen des Cicero sehr deutlich sehen.

Man kann also nicht sagen, daß die Lehren der Rhetoriker über die Erzählung, auch Lehren für den Geschichtschreiber seyen. Daher scheinet es allerdings, daß der historische Vortrag als ein besonderer Zweig der redenden Künste anzusehen sey, der besonders in Deutschland, wo die gerichtlichen Reden, mithin auch die Anweisungen dazu beynahe ganz in Abgang gekommen sind, sehr verdiente besonders behandelt zu werden. Alsdenn müßte man zu den zwey Theilen der Rhetorik, davon im Artikel Redekunst gesprochen worden, noch einen dritten Theil, der die Theorie des historischen Vortrages enthielte, hinzuthun. Wir haben auch in der That schon etwas von dieser Art in der fürtrefflichen Abhandlung des Lucians, wie die Historie zu schreiben sey.

*) S. Rede.
**) S. Erzählung.

Daß die redenden Künste überhaupt in Absicht auf den Nutzen den ersten Rang unter den schönen Künsten behaupten, ist bereits an mehr Orten dieses Werks hinlänglich gezeiget worden *), und es würde unnöthige Wiederholung seyn, wenn ich dieses hier besonders ausführen wollte. Aber ein besonderer Nutzen, den man daraus zieht, ob sie ihn gleich nicht unmittelbar zum Zwek haben, verdienet hier in Erwägung genommen zu werden.

Wenn wir die besondern Materien, wovon Redner oder Dichter bey besondern Gelegenheiten sprechen, ganz auf die Seite setzen, und die redenden Künste blos aus dem Gesichtspunkt betrachten, daß sie dienen, die Kunst der Rede überhaupt vollkommener zu machen, so erscheinen sie uns da in einer sehr großen Wichtigkeit. Die Rede hängt mit der Vernunft selbst so genau zusammen, daß die Vervollkommnung der erstern zugleich auch die andere betrifft. Ein Ausdruk, der uns einen Begriff, oder eine Wahrheit mit vorzüglicher Klarheit, Stärke, oder mit großem Nachdruk erkennen läßt, ist allemal für eine nützliche Erfindung zu halten, nicht eben eines neuen Begriffes, oder einer neuen Wahrheit, aber eines neuen Instruments zur Vervollkommnung der Vernunft.

Alle Bemühungen der Philosophen, und derer, die sich auf Entdekungen speculativer Wahrheiten legen, müssen, wenn sie dem menschlichen Geschlechte wahrhaftig nützlich seyn sollen, auf populare Vorstellungen gebracht, das ist, auf eine leichte, sinnliche und dem Gedächtniß leicht inhaftende Art ausgedrukt werden können. Je vollkommener zu dieser Absicht die Sprache eines Volkes ist, je mehr wahre Kenntniß und Vernunft besitzet

*) S. Künste; Beredsamkeit; Dichtkunst.

sitzet es auch. Die Nation der Huronen kann im Grunde so viel Genie, so viel Fähigkeit des Geistes haben, als irgend eine der erleuchtetsten Nationen von Europa: aber so lange sie eine arme unausgebildete Sprache hat, bleibet auch der größte Geist unter diesem Volke weit unter einem mittelmäßigen Kopf, der eine wol ausgebildete Sprache besitzet.

Man muß die Redner, Geschichtschreiber und Dichter, als Mittelspersonen zwischen den speculativen großen Philosophen und dem Volk ansehen, welche die wichtigsten Begriffe und tiefsten Wahrheiten der Vernunft in die gemeine Sprache übersetzen. Tacitus ist freylich in seinem Vortrag nicht popular; aber wenn wir zum Beyspiel setzen, daß auch ein von speculativen Wissenschaften entfernter Mensch, sich mit dem Vortrag dieses Geschichtschreibers völlig bekannt gemacht hätte, so müssen wir gestehen, daß er nun auch überaus feine Kenntnisse sittlicher Dinge besitzen würde, die nur der große Philosoph zu entdeken, und deren popularen Ausdruk zu erfinden nur ein großer Redner im Stande gewesen.

Eine genaue Ausführung dieser Sache möchte hier zu schwerfällig und auch zu weitläuftig werden: darum begnüge ich mich, eine Wahrheit, die ich schon anderswo in ihren eigentlichen philosophischen Gesichtspunkt gesetzt habe*), hier blos anzuzeigen, und den wichtigen Schluß daraus zu ziehen, daß die redenden Künste, wenn wir auch ihren unmittelbaren Nutzen beyseite setzen, nur in sofern sie die Sprache vervollkommnen, und mit neuen Wörtern und ganzen Sätzen, die von ihnen aus allmählig in die populare Sprache übergehen, bereichern, vorzüglich verdienen geschätzt und mit großem Eifer betrieben zu werden.

*) In der Sammlung meiner aus dem Französischen übersetzten academischen Abhandlungen, an zwey Orten, nämlich in der Zergliederung des Begriffes der Vernunft auf der 78 u. f. S. und in der Untersuchung über den wechselseitigen Einfluß, den Vernunft und Sprache auf einander haben.

Redner.

Die Griechen und Römer, welche in allem, was zu den schönen Künsten gehört, unsre Lehrmeister sind, scheinen dem Redner den ersten Rang unter den Künstlern gegeben zu haben. Nur Homer allein wurde als Lehrer und Muster aller Künstler, außer allen Rang und ohne Vergleichung, immer obenan gesetzt; nicht weil er ein epischer Dichter, sondern weil er Homer, das Muster aller Genien war*). Wenn man bedenkt, was für Kräfte des Geistes, was für Gaben, Kenntnisse und erworbene Fertigkeit zu einem vollkommenen Redner erfodert werden, so scheinet es, daß bey ihm mehr seltene Fähigkeiten zusammentreffen, als bey irgend einem andern Künstler. Eben darin glaubte Cicero den Grund der so großen Seltenheit vollkommener Redner gefunden zu haben**), und er sagte einmal öffentlich, als eine bekannte unzweifelhafte Wahrheit, es gebe in einem Staate nur zweyerley vorzüglich wich-

*) Aus einer Stelle in Lucians Lob des Demosthenes, wo einem Dichter eine kurze Vergleichung zwischen Homer und Demosthenes in den Mund gelegt wird, möchte man muthmaßen, daß Lucian dem Dichter den Redner wenigstens an die Seite gesetzt, wo nicht gar ihm vorgezogen hat. Aber er scheuete sich, die Sache gerade heraus zu sagen.

**) Die Stelle ist im Artikel Rede angeführt worden.

wichtige Arten großer Männer, nämlich Feldherrn und Redner *).

Mehr, als irgend einem andern Künstler, ist ihm ein durchdringender Verstand nöthig, um in allem, was die Menschen am meisten intereßirt, das Wahre, Wichtige und Große richtig zu erkennen; nicht blos durch ein dunkeles, wiewol sicheres Gefühl zu empfinden, sondern mit hinlänglicher Klarheit und Deutlichkeit so zu sehen, daß es auch weniger Scharfsichtigen einleuchtend kann gemacht werden. Qui ratione plurimum valent, quique ea quae cogitant quam facillimo ordine disponunt, ut clare et distincte cognoscantur, aptissima semper ad persuadendum dicere possunt **). So urtheilet ein großer Philosoph.

Die Stärke, Lebhaftigkeit und den Reichthum der Einbildungskraft hat der Redner mit allen andern Künstlern gemein; sie sind ihm nöthig, weil er oft sichtbare Gegenstände so hell und so lebhaft zu schildern hat, daß der Zuhörer sie mit Augen zu sehen glaubt, welches ihm nothwendig schwerer wird, als dem Dichter, dessen Sprache dazu bequemer ist. Auch sind ihm diese Gaben nöthig, weil er gar oft abstrakte und aller Sinnlichkeit beraubte Gedanken, um sie sinnlich und eindringend zu machen, durch glükliche Tropen körperlich darzustellen hat. Hingegen hat er auch mehr, als irgend ein Künstler, Kräfte der kältern Vernunft nöthig, um seiner feurigen Phantasie beständig Meister zu bleiben; weil er weit genauer, als der Dichter, in einem gezeichneten Geleise bleiben, und, wie Lucian sich ausdrükt †), so genau wie ein Seiltänzer auf dem Seile fortschreiten muß.

Nicht weniger groß als der Verstand, muß auch das Herz des großen Redners seyn, die eigentliche Muse, die ihn begeistert. Er zeichnet sich durch das wärmste Gefühl für die Rechte der Menschlichkeit, durch brennenden Eifer für das allgemeine Beste des Staats, von jedem andern Künstler aus. Unrecht, wenn auch der geringste Mensch es leidet, ist ihm unerträglich; und falsche Maaßregeln, wodurch man in Privat- und in öffentlichen Geschäften, sich selber schadet, sind Auffoderungen an ihn, den Irrenden und den Thoren zurechte zu weisen. Sein höchstes Interesse ist Wahrheit, Ordnung und Weisheit in allem, was zu den menschlichen Angelegenheiten gehöret; und dieses fodert bey jeder Gelegenheit seine Gemüthskräfte zum Dienst andrer Menschen auf.

Und damit er nirgend unbereitet, oder ununterrichtet sey, macht er sich ein unablässiges Studium daraus, alles, was irgend die Wolfahrt der Menschen betrifft, durch genaues Nachforschen, in seiner wahren Natur zu kennen, jedes genau abzuwägen, und sich überhaupt jede Kenntniß, die zu Beurtheilung jener Dinge dienet, zu erwerben.

Wir rathen jedem, der sich der Beredsamkeit widmet, sich dazu so vorzubereiten, wie Demosthenes es that. Nachdem Plutarch von ihm erzählt, daß er unter der Erde ein Zimmer anlegen lassen, um sich daselbst ungestöhrt in seiner Kunst zu üben, setzet er hinzu: er machte wenn er jemanden, oder jemand ihn besuchte, alles, was vorgieng, alles was er hörte, und alle Begebenheiten, die man erzählte, zu einem Gegenstande seines Fleißes, und begab sich, so bald er nur wieder alleine war, in seine unterirdische Schule und erzählte alles, was man

*) Duae sunt Artes, quae possunt locare homines in amplissimo gradu dignitatis: una imperatoris, altera oratoris boni. Orat. pro L. Muraena, cap. 14.

**) Carthes. de Methodo.

†) Im Lehrer der Redner.

man geredet und was man für oder wider dasselbe gesprochen hatte, nach der Reihe her. Ja, was noch mehr ist: er brachte die Reden, die er angehört und sich gemerkt hatte, in einige allgemeine Sätze und Perioden, um sich derselben bey Gelegenheit zu bedienen, und verbesserte, oder veränderte dasjenige, was er von andern gehört, oder selbst andern gesagt hatte *).

Darin bestehet die wichtigste Uebung des Redners, daß er auf alle Materien von einiger Wichtigkeit, darüber die Menschen verschieden urtheilen, fleißig Acht habe, und denn bey sich selbst überlege, was er in vorkommenden Fällen zu sagen hätte, um das Urtheil andrer Menschen darüber zu bestimmen. In dem Umgange mit andern gebe er auf jedes vorzüglich richtige Urtheil, das er hört, auf jeden treffenden Gedanken, auch auf jede falsche Behauptung, auf jeden Scheingrund, Achtung, und untersuche hernach in der Stille, wodurch jene einleuchtend sind, und wie diese am gründlichsten zu widerlegen wären. Er übe seine Feder fleißig über alle Arten der so vorkommenden Fragen und Untersuchungen, bis er in jedem Falle das gründlichste und einleuchtendste getroffen zu haben glaubt.

Dieses sind die Gaben und die Bemühungen, die größtentheils den Redner bilden. Wenn er dieses hat, so wird ihm das, was zum Ausdruk und Vortrag der Rede gehöret, so wichtig es auch an sich ist, leicht. Wer erst jenes Wichtigere besitzt, für den ist es denn, wie Euripides richtig bemerkt **), ein leichte Sache gut zu reden, so bald sich eine wichtige Gelegenheit dazu zeiget. Aber wem jene große Seele fehlet, oder wo sie nicht durch mancherley und gründliche Kenntniß den Stoff zum Reden besitzt, da ist bloße Wolredenheit eine geringe Hülfe. Denn nicht der ist ein großer Redner, dem Worte und Redensarten zu Gebote stehen; sondern der alle Sachen mit großem Verstand beurtheilet, und mit Empfindung behandelt. Aus diesem Grunde spottet Cicero des Antonius mit diesen Worten: „Der wolberedte Mann! Er merkt nicht, daß der, gegen den er spricht, von ihm gelobt werde; und daß er die, von denen er redet, tadelt *).“ Nur ein unbeschreiblich kleiner Geist kann sich einbilden, daß das Studium der Rhetorik, die alle große Gaben und Kenntnisse des Redners voraussetzet, und ihn blos über die Wahl, Anordnung und den Ausdruk der Sachen belehret, hinlänglich sey, einen Redner zu bilden.

* *

Außer den, bey dem Art. Beredsamkeit, S. 378 u. f. angeführten, hier überhaupt her gehörigen Schriften, geben Nachrichten von Rednern, und zwar von den Rednern der Alten: Lebensbeschreibungen zehn (gr.) Redner, des Antiphon, Andocides, Lysias, Isokrates, Isäus, Lykurg, Demosthenes, Hyperides, Dinarchus, von dem Plutarch (in s. W. Bd. 2. S. 832. Frankf. 1599. f. Es ist übrigens bekannt, daß die Aechtheit dieser Schrift bezweifelt wird.) — Von dem Philostrat (Oper. S. 479 u. f. Edit. Olear.) sind zwey Bücher Lebensbeschreibungen von Sophisten da. — M. T. Cicero (Brutus, s. de claris Oratoribus, Lib. mit den übrigen kleinen rhetorischen Schriften zuerst 1466 oder 1472. und nachher in den Werken. Besondre Commentare dazu haben

*) Plut. im Demosthene nach M. Linds Uebersetzung.

**) Ὅταν λάβῃ τις τῶν λόγων ἀνὴρ σοφὸς
Καλὰς ἀφορμὰς, οὐ μέγ᾽ ἔργον εὖ λέγειν.
Bacchae. vs. 265. 267.

*) Homo disertus? non intelligit, eum, contra quem dicit, laudari a se; eos, apud quos dicit, vituperari. Philipp. II. c. 8.

haben Seb. Corradus, Flor. 1552. Coel. Secundus Curio, Bas. 1564. Joh. Rivius (Castigat.) Aul. Ant. Palmyrenus (Scholia) geliefert. Uebersetzt ist er in das Französ. von Pierre du Ryer, von L. Giry, Par. 1652. 12. Von Frc. Bourgoin de Villefore, Par. 1726. 12. In das Englische von F. Jones 1776. 8. In das Deutsche von J. L. H. Woller, Hamb. 1787. 8.) — Joh. Pedionens (De clar. Oratoribus, Lib. II. Ingolst. 1346. 4.) — Ger. Joh. Vossius (Bey s. Schrift, De Rhetor. Nat. ac constitut. Lugd. B. 1622. 8. und im 3ten Th. s. Werke, Amst. 1697. f. S. 315 u. f. vorzüglich vom 10ten Kap. an, handelt er auch de antiquis Rhetor. Sophist. ac Oratoribus.) — Nic. Caussin (Die 1te Abtheil. seines Werkes, De Eloquentia sacra et profana, Par. 1619 und 1643. 4. aus drey Büchern bestehend, enthält eine Charakteristik der alten gr. und lat. Redner.) — Dan. G. Morhof (Das 2te Kap. des 6ten Buches seines Polyhistors handelt De Orator. antiq. praecipue graecis.) — Vies des anc. Orateurs grecs, avec des reflect. sur leur eloquence, des notices de leur écrits, et des traductions de quelqu'uns de leur discours, Par. 1752. 12. 2 Bde. von L. G. Feudrix de Brequigny.) — Dav. Ruhnken (Histor. crit. Orat. graec. vor seiner Ausgabe des Rutilius Lupus ꝛc. De figur. sent. et elocut. Lugd. B. 1768. 8. und im 8ten Bd. S. 122. der Reiskischen Orat. graec. — —

Von den Rednern der Neuern: Frd. Borromäus (De sacris nostror. temporum oratoribus, Lib. V. Mediol. 1632. f. Das aber mehr Charakteristik geistlicher Redner, als Lebensbeschreibungen enthält.) — In Morhofs Polyhistor handelt das 3te Kap. des 6ten Buches De Orator. recentior. und das 4te De Rhetor. atque Orator. sacr. — Louis Bail (Sapientia foris praedicans, Par. 1666. 8. Die geistlichen Redner vom 11ten bis zum Anfange des 17ten Jahrh. werden darin mehr, allgemein charakterisirt, als Nachrichten von ihrem Leben gegeben.) — Diction. des Predicateurs, dont les Sermons, Panegyr. Orais. funebr. etc. sont inprimés, Lyon 1757. von Albert. — — Ferner gehören, im Ganzen, hieher: Reflex. . . . sur les Orateurs et les Poetes, par le Sr. de St. Garde, Par. 1676. 12. — Ueber den Nutzen der Redner in der Republik Athen, von Rochefort, in dem 43ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — — S. übrigens den Artikel, Beredsamkeit, Rede, u. d. m.

Regelmäßigkeit.
(Schöne Künste.)

Ist eigentlich eine Eigenschaft der Form, in sofern man die Beobachtung einer Regel daran erkennt; der erste oder unterste Grad der Ordnung in einer Sache, die blos Wolgefallen, aber noch nicht merkliches Vergnügen erweket. Man höret nie von regelmäßigen Gedanken oder Charakteren sprechen, weil nicht die Materie, sondern die Form der Dinge regelmäßig ist. Wo Ordnung ist, da ist auch Regelmäßigkeit; aber es scheinet, wie ich schon anderswo angemerkt habe *), daß man im engesten Sinne, oder vorzüglich dasjenige regelmäßig nenne, darin die Ordnung durch eine einzige einfache Regel bestimmt ist. So ist der Gang eines Menschen, der in gleichen Schritten fortgeht, regelmäßig, da das Gehen eines Tänzers schon zierlich genennt wird.

Ein Werk der Kunst, das nach seiner materiellen Beschaffenheit so wichtig ist, daß es keines Schmukes, keiner äußerlichen Schönheit bedarf, muß doch wenigstens regelmäßig seyn, um seinen Namen zu verdienen, weil die Regelmäßigkeit nothwendig ist, wenn man an Dingen, in sofern sie aus

*) S. Ordnung.

aus Theilen bestehen, Wolgefallen haben soll *). Freylich bewirkt die bloße Regelmäßigkeit noch keinen starken Eindruk des Wolgefallens; aber sie ist deswegen wichtig, weil sie das Anstößige vermeidet. Ein sehr gemeines Wohnhaus, an dem die Baukunst von ihrem ganzen Reichthum nichts als bloße Regelmäßigkeit angebracht hat, wird mit reinem, durch nichts gestöhrtem Wolgefallen angesehen; da hingegen ein mit viel architektonischen Schönheiten geziertes Gebäude, dessen Mauern nicht senkrecht stehen, und dessen Böden nicht waagerecht liegen, anstößig wird.

Darum aber kann man noch nicht sagen, daß jedes regelmäßige Werk, jedem nicht regelmäßigen derselben Art, vorzuziehen sey. Dieses kann Schönheiten haben, die so stark rühren, daß man kaum Aufmerksamkeit genug behält, das Unregelmäßige, das sonst immer beleidiget, zu fühlen. Die Regelmäßigkeit ist freylich blos etwas Aeußerliches, und nur da schlechterdings nothwendig, wo sie das einzige Mittel ist, die Aufmerksamkeit zu reizen. Sobald eine Sache von einer andern Seite schon interessant ist, höret die Regelmäßigkeit auf, schlechthin nothwendig zu seyn; aber eine gute Eigenschaft ist sie immer, weil sie vor Anstoß bewahret. Einige Trauerspiele des Shakespear sind erstaunlich unregelmäßig, und gefallen bis zum Entzüken: sehr viel andere sind höchstregelmäßig und gefallen keinem Menschen von einigem Geschmak. Aber daraus muß man nicht den Schluß ziehen, daß das Regelmäßige für gar nichts zu achten, oder das Unregelmäßige schlechthin nicht zu tadeln sey. Man kann immer sagen: schön, vortrefflich; doch Schade, daß es nicht zugleich regelmäßig ist. Für ein an Richtigkeit gewöhntes Auge ist es allemal ein Fleken, der die schönste Landschaft verstellt, wenn darin irgendwo gegen die Perspektiv angestoßen ist. Aber dabey muß man nie vergessen, daß die Unregelmäßigkeit da ein schwererer Fehler sey, wo das Materielle des Werks weniger Wichtigkeit hat; und daß überhaupt in Künsten die Regelmäßigkeit in dem Maaße wichtiger werde, nach welchem die innere Kraft der Werke sich verlieret. So ist sie in einer Tanzmelodie wichtiger, als in einer Arie. Man nehme hier noch dazu, was im Artikel Metrisch gesagt worden.

*) S. Ordnung.

Regeln; Kunstregeln.

(Schöne Künste.)

Seitdem philosophische Köpfe es gewagt haben, die Werke des Geschmaks in der Absicht zu untersuchen, die Gründe zu entdeken, auf denen der starke Eindruk, den sie auf empfindsame Menschen machen, beruhet, hat man durchgehends dafür gehalten, daß durch dergleichen Untersuchungen Regeln entdekt werden, deren Kenntniß dem Künstler nützlich seyn könne. Darum haben nicht nur Philosophen, wie Aristoteles, sondern auch Künstler, wie Cicero, Horaz, Pope, und in zeichnenden Künsten da Vinci, Rubens, Lairesse, sich ein Verdienst daraus gemacht, Regeln zu geben. Aber es scheinet bald, daß einige angesehene Männer, die sich unter uns mit der Critik abgeben, dieses für ein altes Vorurtheil halten. Andere, die so viel weniger Beurtheilung zu haben scheinen, je lebhafter sie empfinden, fangen schon gar an, mit sehr entscheidender Verachtung von Regeln zu sprechen. Man hat sie mit Krüken verglichen, die dem Lahmen wenig helfen, dem Gesunden aber hinderlich sind. Darum scheinet mir diese Materie einer nähern Beleuchtung werth zu seyn.

Wollte man blos sagen, daß Kenntniß der Kunstregeln, ohne Genie und ohne Geschmak, weder ein gutes Werk, noch ein gesundes Urtheil über Kunstwerke hervorbringe, so würde man eine alte und ziemlich durchgehends erkannte Wahrheit sagen, auf deren unnöthige Wiederholung sich Niemand etwas einbilden darf. Also scheinet es wol, daß es anders zu verstehen sey, und daß die, die mit einer Art von Triumph die Regeln wegreißen, und gleichsam mit Füßen treten, sie für schädlich halten. Dieses, nicht jene alte Wahrheit, wollen wir hier untersuchen.

Vielleicht haben die, denen die Kunstregeln so anstößig sind, gar nie nachgedacht, was diese Regeln eigentlich sind. Sie mögen keinen andern Begriff davon haben, als daß es gleichgültige Vorschriften über Nebensachen seyen, die ihren Ursprung blos in der Mode, oder in zufälligen Umständen haben, wodurch Künstler, deren Werke man als Muster ansieht, vermocht worden, verschiedene an sich gleichgültige Dinge so und nicht anders zu machen. Nach ihren Begriffen mögen alle Regeln solche willkührliche Vorschriften seyn, wie die — daß die Epopöe müsse im Hexameter geschrieben seyn — daß das Drama fünf Aufzüge haben müsse, und dergleichen. Diese mögen sie immer verwerfen, und als unnütze, oder schädliche Fesseln ansehen, wodurch dem Genie des Künstlers ohne alle Nothwendigkeit nur Hindernisse in den Weg gelegt werden.

Wahre Kunstregeln müssen nothwendige praktische Folgen aus einer nicht willkührlichen, sondern in der Natur der Künste gegründeten Theorie seyn. Theorie? Schon wieder ein anstößiges Wort. „Theorie, sagen diese Kunstrichter, ist eben das, was wir nicht haben wollen; was den Geschmak und die Künste verdirbt; was die Begeisterung des Künstlers auslöscht, wie Feuer durch Wasser ausgelöscht wird; was kahle, elende, aller Kraft und alles Geschmaks völlig beraubte Werke hervorbringt.“ Das kann alles wahr seyn, wenn man aus Irrthum und Unwissenheit Theorie nennet, was nicht Theorie, sondern Schulfüchserey, ein willkührliches Geschwätz ist, das ein schwacher Kopf für Theorie hält, und wonach er sich richtet. Es kann auch wahr seyn, daß ein zur Kunst unfähiger Mensch sich einbildet, er könne durch Hülfe der Regeln ein gutes Werk machen, und daß auf diese Weise auch durch eine gute Theorie ein elendes Werk veranlasset wird. Aber davon ist hier die Frage nicht.

Die wahre Theorie ist nichts anders, als die Entwiklung dessen, wodurch ein Werk in seiner Art und nach seinem Endzwek vollkommen wird. So lange man von einer Sache nicht weiß, was sie seyn soll, ist es auch unmöglich, zu urtheilen, ob sie vollkommen oder unvollkommen, gut oder schlecht sey. Wenn wir einem Künstler in einer gewissen Arbeit zusehen, ohne zu wissen, was er zu machen sich vorgenommen hat, so wäre es allerdings unmöglich, zu beurtheilen, ob er gut oder schlecht verfährt; so wie wir von einem Menschen, den wir auf einer Straße gehen sehen, unmöglich sagen können, ob er auf dem rechten Weg ist, wenn wir nicht wissen, wohin er gehen will. Kennet man aber den Zwek und die Natur eines Werks, so läßt sich auch bestimmen, was es nothwendig an sich haben müsse, um das zu seyn, was es seyn soll. Eine solche Kenntniß der nothwendigen Beschaffenheit einer Sache, wird die Theorie dieser Sache genennt. Hat nun diese die nothwendige Beschaffenheit einer Sache bestimmt; so kann der, der sie machen soll,

aus dieser Theorie praktische Folgen ziehen; er kann sagen: So muß mein Werk seyn — also muß ich so verfahren. Diese praktische Folgen nun sind Kunstregeln.

Welcher vernünftige Mensch wird nun sagen, solche Regeln seyen unnütz, oder gar schädlich? Das wäre eben so viel, als behaupten, jede Sache werde durch einen bloßen Zufall, das ist, ohne daß ein Grund dazu vorhanden ist, vollkommen; und wenn man sie mit Nachdenken, und nicht blos auf Gerathewol arbeite, so würde das Werk schlecht werden.

„Wie aber, wenn der Theoriste sich über den Zwek, oder die Art eines Werkes falsche Begriffe macht?“ Alsdenn hat er keine wahre, sondern eine falsche Theorie gegeben, und die daraus gezogenen praktischen Folgen sind falsche, deren Befolgung den Künstler vom Zwek abführen würde, Will man sagen, daß dergleichen Regeln schädlich sind: so sagt man etwas sehr unnützes, weil es jedermann schon weiß. Will man also Theorie und Regeln verwerfen, so muß man sagen, es sey keine wahre Theorie der Kunstwerke möglich: jede Theorie sey nothwendig falsch. Wenn dieses mit Grunde soll gesagt werden, so muß einer von folgenden Sätzen nothwendig wahr seyn: entweder dieser, daß es nicht möglich sey, den Zwek und die Art eines Kunstwerks, z. B. eines Gemähldes, eines Gedichtes, eines Tonstüks zu erkennen; oder dieser: daß alles, was man aus der Vorstellung des Zweks und der Art einer Sache über ihre Beschaffenheit schließe, nothwendig auf Abwege führe, und dem Künstler schade. Wer also die Kunstregeln verwirft, muß sich auf die Wahrheit einer dieser beyden Sätze stützen; und diesem sagen wir: fahre wol, und träume vergnügt, bis du aufwachen wirst. Währender Zeit, da unser Kunstrichter schläft und träumet, will ich hier ein Gespräch einrüken, das dieser Sache, wie ich vermuthe, einiges Licht geben wird.

„Woher kommt es, daß vortreffliche Werke der Kunst älter, als Theorien und Regeln sind? Beweist dieses nicht, daß diese Speculationen wenigstens überflüßig sind?“ Wir müssen uns recht verstehen. Was will man damit sagen, vortreffliche Werke der Kunst seyn älter, als Theorie und Regeln? „Das will sagen: Homer habe eine vortreffliche Epopöe, Sophokles vortreffliche Tragödien gemacht, ehe Aristoteles, oder etwa ein andrer seichter Speculist, Regeln über diese Dichtungsarten gegeben hat.“ Gut. Aber sollten Homer und Sophokles gar nicht gewußt haben, was sie eigentlich machten, als jener seine Epopöen, dieser seine Trauerspiele verfertigten? Sollten sie keinen bestimmten Zwek gehabt? sollten sie sich selbst niemals gesagt haben, dieses schikt sich, und das schikt sich nicht zu meinem Werke? Sollten sie nie aus der Vorstellung dessen, was sie sich zu machen vorgesetzt, Gründe hergenommen haben, einige Sachen, die ihnen einfielen, zu verwerfen, andre nachdenkend zu suchen? Sollten sie nie etwas, das ihnen in der Hitze der Begeisterung eingefallen war, aus dem Grunde verworfen haben, weil sie gemerkt, es schike sich nicht in das Werk, daran sie arbeiteten?

„Es scheinet allerdings, daß sie bey ihrer Arbeit gedacht, das eine gewählt, oder gesucht, das andre verworfen haben. Aber dieses war nicht die Folge der Theorie, nach der Kenntniß der Kunstregeln, die damals noch nicht vorhanden waren.“ Geschah also dieses Wählen und Verwerfen aus einem blinden Zufall, oder waren Gründe dazu vorhanden? „Nicht der blinde Zufall, sondern Genie und Geschmak, ein richtiges Gefühl gab

diesen Männern an die Hand, was sich schikte, und nicht schikte, und wie jedes seyn müßte.“ Wol. Aber wenn das, was du Genie und Geschmak nennest, nicht etwas wirkliches seyn soll, wenn die Wörter Genie und Geschmak nicht leere unbedeutende Töne sind: so kann jene Erklärung nichts als dieses sagen, daß diese Männer eine so scharfe Beurtheilung, und ein so feines Gefühl dessen, was zum Zwek dienet, gehabt haben, daß ihnen ohne deutliche Entwiklung der Theorie und der Regeln das Dienliche eingefallen, und daß sie zufolge jener Beurtheilung, und jenes Gefühls, das Unschikliche verworfen haben. Es wird sich wol Niemand getrauen zu sagen, Homer, Pindar, Phidias, Demosthenes und alle große Künstler haben ihre Werke verfertiget, wie die Biene ihre Zelle macht *); sie waren sich ohnfehlbar wohl bewußt, was sie thaten. Dieses heißt kurz und gut, sie hatten Theorie und Regeln; aber mehr durch ein richtiges Gefühl, als durch deutliche Vorstellung der Sache. Und hier ist der Punkt, wo wir anfangen, einerley Meinung zu seyn.

Es giebt also eine Theorie der Kunstwerke, aus welcher die Regeln folgen, die der gute Künstler beobachtet: aber diese Theorie kann so eingewikelt in dem Kopf des guten Künstlers liegen, daß er, ohne sich dessen deutlich bewußt zu seyn, ihr zufolge handelt, und ein vortreffliches Werk an den Tag bringt. Hierüber bleibet nicht der geringste Zweifel. Also wäre nur noch die Frage zu entscheiden, ob es für die Künste gleichgül-

*) Ein so ganz mechanisches Verfahren soll Sophokles dem Aeschylus vorgeworfen haben. Er sagte von ihm, wie Athenäus im 1. B. berichtet: ὅτι εἰ καὶ τὰ δέοντα ποιεῖ, ἀλλ' οὐκ εἰδώς γε. Daraus könnte man schließen, daß wenigstens Sophokles immer gewußt habe, warum er jedes so und nicht anders gemacht.

tig, ob es nützlich oder schädlich sey, daß ein speculativer Kopf die Theorie und die daraus fließenden Regeln, die in dem Genie des gebohrnen Künstlers, wie die künftige Pflanze in ihrem Saamenkorn eingewikelt liegen, und ihm selbst kaum merkbar sind, entfalte, und in allen ihren Theilen deutlich vor Augen lege.

„Richtig. Und nun getraue ich mir zu behaupten, daß es nicht nur unnöthig, sondern in mancherley Absicht schädlich sey, daß die in dem Kopfe des guten Künstlers liegende Theorie, mit der Folge der Regeln, deutlich entwikelt werde. Ich will mich nicht einmal darauf stützen, daß die Entwiklung der Theorie den Schaden nach sich ziehet, seichte Köpfe, denen es an Genie und Geschmak fehlet, in die Thorheit zu verleiten, Kunstwerke zu unternehmen, weil sie sich einbilden, die Theorie sey hinlänglich, ihnen den Weg zu zeigen, den sie gehen sollen. Es würde mir nicht an einem Ueberfluß von Beyspielen fehlen, die diesen Mißbrauch der Theorien unwidersprechlich beweisen. Aber dieses will ich übergehen, weil ich, ohne diesen Umweg zu nehmen, meine Sache geradezu beweisen kann.“

„Aber ich will, mit Erlaubniß, um deutlicher zu seyn, ein besonderes Beyspiel wählen, an dem ich meinen Satz doch allgemein beweisen werde. Es ist wol unläugbar, daß unser Gehen eine Kunst sey. Wer daran zweifeln wollte, dürfte nur darauf acht haben, was für lange Uebung bey Kindern nöthig ist, ehe sie sicher und ordentlich, wie erwachsene Menschen, gehen können. Ist aber das Gehen eine Kunst, so wird sie auch ihre Theorie und ihre Regeln haben. Es geschiehet nicht von ungefähr, daß die Füße so und nicht anders gesezt werden, daß jeder Mensch seinen Schritt hat, und daß beym Gehen ein Schritt so weit oder lang ist, als

als ein andrer. Was würde es nun, um des Himmels willen, für ein unsinniges Unternehmen seyn, wenn man die Theorie dieser Kunst entwikeln, alle Regeln derselben erforschen, und dann die Kinder anhalten wollte, nach diesen Regeln gehen zu lernen."

„Erstlich ist offenbar, daß dieses völlig unnütz wäre; weil jedes gesunde Kind, vom Anfang der Welt an bis auf diesen Tag, ohne diese Theorie gehen gelernt hat, und weil ein lahmes Kind durch sie nimmermehr wird gehen lernen. Aber sie wäre nicht blos unnütz, sondern schädlich. Denn ohne Zweifel würden sich hier und da pedantische Ammen finden, (denn die Pedanterey ist nicht blos den Gelehrten eigen,) die ihr Kind nach diesen Regeln unterrichten würden. Wehe denn dem armen Kind; es wird entweder gar nicht, oder sehr viel später als andere gehen lernen. Denn wenn wir auch setzen, es sey schon klug genug, alle Regeln des Gehens zu fassen und zu behalten, was für ein jämmerliches Gehen wird das nicht seyn, wenn der kleine Fuß keine Bewegung machen und keine Stellung annehmen soll, als bis das arme Kind die Regel davon hergesagt, oder doch der Länge nach hergedacht hat?"

„Daß dieses gerade der Fall der Kunsttheorien sey, darf ich dir nicht lang beweisen. Es liegt am Tage, daß Künstler von gesundem Genie, ohne entwikelte Theorie vortreffliche Werke verfertiget haben, und noch itzt verfertigen, gerade so, wie die Kinder die Kunst des Gehens gelernt haben, und noch lernen. Es liegt ferner am Tage, wie schnell und glüklich der in Begeisterung gesetzte Künstler das, was zu seinem Werk nöthig ist, erfindet, und dem Werk einverleibt, und daß es ihm zu unendlicher Beschwerde gereichen würde, nicht eher fortzufahren, bis er die Regeln für jeden Fall in Ueberlegung genommen hätte."

„Und so hoffe ich erwiesen zu haben, daß entwikelte Theorien und Regeln dem Künstler nicht blos unnütz, sondern schädlich sind."

So scheinet es: doch müssen wir sehen, ob nicht irgend in deinem Beyspiele vom Gehen etwas sey, wodurch die Anwendung auf unsere Frage unschiklich, und der daraus gezogene Schluß unrichtig werde.

Ich will ohne Sophist seyn, und ohne das, was ich behaupte, zu erschleichen, die Kunst des Gehens auch als einen ähnlichen Fall vor mich nehmen.

Wären die schönen Künste eben so genau an die natürlichsten und nothwendigsten Bedürfnisse des Menschen gebunden, als die Kunst des Gehens, so würde die Natur ohne Zweifel jedem Menschen das Genie zu diesen Künsten eben so mildthätig gegeben haben, wie die zum Gehen nöthigen Fähigkeiten. Gehörte es so zu den Bedürfnissen der Menschen, daß jeder ein Dichter wäre, wie es dazu gehöret, daß jeder gehen könne, so wären wir alle gute Dichter, die wenigen ausgenommen, die durch Verwahrlosung, oder andere Zufälle am Genie lahm worden, wie einige Menschen an den Schenkeln gelähmt sind. Nun ist offenbar, daß nicht alle Menschen, deren Genie sonst ganz gesund ist, Dichter, oder Mahler, oder Tonkünstler sind. Also möchte es mit dem zum Grunde der Untersuchung angenommenen ähnlichen Fall, nicht so ganz seine Richtigkeit haben.

Vielleicht hätte sich die Kunst der Sprache besser auf unsern Fall anwenden lassen. Das Sprechen ist ohne Zweifel auch eine Kunst. Ein Theil derselben, sich verständlich auszudruken, ist ein so natürliches Bedürfniß, daß alle Menschen, die nicht verunglükt sind, diese Kunst, wie das Gehen, ohne entwikelte Theorie und

und Regeln lernen. Es fällt auch der gelehrtesten Amme nicht ein, ihren Säugling die Grammatik zu lehren, um ihm dadurch die Sprache beyzubringen. Und doch hat man die Theorie der Kunst entwikelt, und die Regeln auseinander gesetzt; und noch ist es, so viel ich weiß, keinem verständigen Menschen eingefallen, zu sagen, die Grammatik sey überhaupt unnütz oder schädlich. Nur ihr Mißbrauch, da man Kinder will durch die Grammatik sprechen lehren, wird von allen verständigen Menschen getadelt.

Nämlich das zierliche, reine, angenehme Sprechen gehört nicht unter die ersten Bedürfnisse des Menschen. Ohne Theorie und Regeln würde es nicht jedermann lernen, wie das Sprechen überhaupt. Darum fand man für gut, diese Theorie zu entwikeln. Niemand wird wol sagen, daß der, dem die Sprache durch den täglichen Gebrauch geläufig worden, und der nun gerne nicht blos nothdürftig sich auszudruken, sondern mit einer gewissen Zierlichkeit zu reden wünschet, sich vor der Grammatik hüten soll.

Ich will aber diese Vergleichung nicht weiter treiben, sondern nur bey der Kunst des Gehens bleiben, und sie richtiger auf unsern Fall anwenden. Wir sind beyde daüber einig, daß es Tollheit wäre, die Theorie des gemeinen Gehens, zur Beförderung dieser so allgemeinen Kunst, zu entwikeln. Aber da unsre Untersuchung sich nicht auf Künste beziehk, die eine Art von Instinkt alle Menschen lehret, sondern auf schöne Künste, die ein nur wenigen Menschen verliehenes Genie, und einen nicht jedem angebohrnen feinen Geschmak erfodern: so dünkt mich, wäre die Kunst des Tanzens besser zur Vergleichung gewählt worden. Menschen von gewissem Genie haben, auch ohne Theorie und Regeln, Tänze erfunden. Mit diesen behilft sich auch jedes noch rohe Volk, und bekümmert sich um keine Theorie: Empfindung und Geschmak sind hinlänglich. Aber auch da haben die, die etwas scharfsinniger sind als andere, hier und da, aus der in ihrem Kopf eingewikelt liegenden Theorie einzelne Regeln gezogen, die sie, so bald sich eine Gesellschaft bloßer Naturalistentänzer zusammen gefunden hat, ihnen sagen, und die von diesen auch willig angenommen werden.

Dieses hat den ersten Grundstein zur Theorie der Tanzkunst gelegt. Man hat angefangen, über den Charakter der von Natur eingegebenen Tänze nachzudenken; man hat entdekt, daß sie fröhlich, oder zärtlich, oder galant seyen u. d. gl.; man hat ferner allmählig bemerkt, daß gewisse Wendungen, gewisse Schritte, Sprünge, Gebehrden, besser, andre weniger gut, mit dem besondern Charakter gewisser Tänze übereinkommen, andre aber ihm entgegen sind. Man hat bey weiterer Untersuchung auch gemerkt, daß bey Uebereinstimmung dieser Schritte, Wendungen und Gebehrden mit dem Hauptcharakter, diejenigen vorzüglich seyen, die zugleich Leichtigkeit, Zierlichkeit und eine gewisse Anmuthigkeit haben. Man hat genauer Achtung gegeben, worin dieses besteht, und es andern so gut, als es angieng, gesagt und vorgemacht. So ist allmählig die Theorie des Tanzens entwikelt, und so sind die Regeln entdekt worden.

Wenn nun ein Theoriste kommt, und dem Tänzer sagt, daß man die verschiedenen Charaktere der Tänze wol unterscheiden müsse; daß ein Tanz ernsthaft und mit Würde begleitet, ein andrer fröhlich und zur Freude ermunternd, ein dritter verliebt und zärtlich sey u. s. f. daß jeder Charakter seinem Wesen nach eine für ihn schikliche Geschwindigkeit habe,

habe, daß z. B. die fröhlichen Tänze nothwendig geschwindere Bewegung erfodern, als die ernsthaften; daß jede Bewegung und jede Gebehrde, außer ihrem wesentlichen Ausdruk, auch Leichtigkeit und Zierlichkeit haben müsse, und was dergleichen Anmerkungen mehr sind; wenn nun alles dieses so bestimmt und so ausführlich, als die Natur der Sache es erlaubt, gesagt, und in ein ordentliches und faßliches System gebracht wird: so hat man, glaube ich, eine Theorie des Tanzes.

„Allerdings.“

Und diese Theorie und Regeln sind, dächte ich, dem, der einmal ein Tänzer seyn soll, weder unnütz noch schädlich.

„Das kann vom Tanzen so seyn. Aber in Ansehung der Dichtkunst, der Mahlerey und andrer Künste, möchte es sich anders verhalten.“

Mein Freund, ich habe itzt nicht Zeit, dir zu zeigen, daß der Fall auf alle schönen Künste gleich paßt. Wenn du nicht Lust hast, dich selbst davon zu überzeugen, welches ohne großes Kopfbrechen geschehen könnte, so glaube was du willst, und hiemit lebe wol.

Es läßt sich aus diesem Gespräch leicht abnehmen, daß es nicht die Absicht des Verfassers desselben gewesen, den ganzen Kram der Regeln, die man in allen Rhetoriken, Poetiken und andern Büchern über die Kunst antrifft, für nothwendig zu halten. Unüberlegte Kunstrichter haben die Theorie mit einer Menge entweder blos willkührlicher, oder doch solcher Regeln, die nur auf das Zufällige der Form und der Materie gehen, überladen; sie haben, ohne zu unterscheiden, was in einem Kunstwerk wesentlich und was zufällig ist, alles, was ihnen gefallen hat, für nothwendig gehalten, und eine Regel daraus gezogen. Wo viel Wege sind, zum Zwek zu gelangen, haben sie durch eine Regel den Künstler zwingen wollen, gerade den einen, der ihnen etwa gefallen hat, zu gehen. Selbst der große Aristoteles ist nicht frey von solchen Regeln.

Wahre Regeln, die dem Künstler dienen, lehren ihn bestimmt beurtheilen, was zur Vollkommenheit seines Werks nothwendig, und was blos nützlich ist. Leibnitz hat die scharfsinnige Anmerkung gemacht, daß die Wissenschaften um so viel mehr praktisch werden, je weiter man darin die bloße Untersuchung oder Speculation getrieben hat. Der Grund hievon ist klar: je mehr man der Sache, die man ausführen soll, nachgedacht hat, je tüchtiger wird man zur Bearbeitung derselben *). Man muß aber den besten Regeln nicht mehr Kraft zuschreiben, als sie ihrer Natur nach haben. Sie geben dem Genie blos die Lenkung, nicht die Kraft zu arbeiten; sie sind, wie die auf den Landstraßen aufgerichteten Wegsäulen, nur dem nützlich, der noch Kraft hat zu gehen, dem Müden und Lahmen aber nicht die geringste Stärkung geben.

Was der Künstler in der Hitze der Begeisterung, ohne Bewußtseyn irgend einer Regel erfindet, wählet, anordnet und bearbeitet, das muß er hernach durch Hülfe der Regeln beurtheilen, und allenfalls verbessern. Einige Regeln betreffen das Mechanische der Kunst, andere den Geist und den Geschmak. Werden jene beobachtet, so wird das Werk frey von Fehlern **). Beobachtet der Künstler diese, so wird es gut.

Wider

*) Sentio, omnem scientiam, quanto magis est speculativa, tanto magis esse practicam; id est, tanto quemque ad praxin esse aptiorem, quanto rem, quae ipsi tractanda est, melius consideravit. V. Miscell. Leibn. p. 167. n. LXII.

**) S. Richtigkeit.

Wider die Kunstregeln, oder Theorien ist, unter andern, bey uns, in den neuern Zeiten, sehr viel geschrieben, und noch mehr geschrieen worden. Z. B. von Hrn. Bürger, Ueber die Willkührlichkeit und Nichtigkeit derselben, im deutschen Museum, May 1776. Von Hrn. Claudius, im 3ten Th. seiner Werke, dessen ich nur, wegen der Vertheidigung der Regeln, im Museum, in einem Schreiben an ihn (von Hrn. Garve) gedenke. Die Meinungen des Hrn. Bürger sind im 22ten Band S. 81 u. f. der Neuen Bibl. der sch. Wissenschaften geprüft. — Ohne übrigens Theorien im mindesten in Schutz nehmen zu wollen, scheinen sie mir wenigstens, wenn nicht Artisten bilden, doch diejenigen, die es nicht sind, lehren zu können, was die Künste sind; freylich müssen sie dann mehr Geschichte, als eigentliche Theorie seyn; müssen zeigen, wie aus der menschlichen Seele die Künste sich entwickelt, und unter verschiedenen Umständen, bey verschiedenen Völkern, solche und keine andre Gestalt erhalten haben, u. d. m. Alsdenn können sie, meines Bedünkens, Licht über einen der unterhaltendsten, und vielleicht ausgebreitetsten Zweige menschlicher Erkenntniß verbreiten; und wären auch wohl, selbst für das wahre Genie, von Nutzen.

Reiff.

(Baukunst.)

Ein kleines Glied zur Verzierung, welches seinen Namen von dem Reiffen hat, womit die Fässer gebunden werden, weil es schmal, wie solche Reiffen, und eben wie sie, halbrund ist. Seine Abbildung ist im Artikel Glieder zu sehen. Eigentlich sind nur die kleinen, im Profil nach einem halben Zirkel geformten Glieder, die um einen runden Körper herumgezogen werden, Reiffen; so gestaltete Glieder an gerade laufenden Gesimsen, bekommen den Namen der Stäbe.

Reim.

(Dichtkunst.)

Der gleiche Laut der letzten, oder der zwey letzten Sylben in zwey Versen. Er wird männlich genennt, wenn er nur auf der letzten langen Sylbe jedes der zwey Verse liegt: wie Macht, Acht; weiblich, wenn er auf den zwey letzten Sylben liegt, wie leben, geben. Ehedem nennte man oft die Verse selbst Reime, und allem Ansehen nach ist diese Bedeutung älter, als die itzt gewöhnliche.

Verschiedene Völker haben in dem Reim eine Schönheit gefunden, die ihm das Ansehen einer wesentlichen Eigenschaft der Verse gegeben hat. Die griechischen und römischen Dichter haben nicht nur den Reim nicht gesucht, sondern als etwas fehlerhaftes vermieden *). Aber in der Poesie aller neuerer Völker wurde er ehedem, und wird zum Theil noch jetzo, als etwas wesentliches angesehen. Doch haben zuerst die Italiäner, hernach die Engländer, und zuletzt die Deutschen sich verschiedentlich von diesem Joche befreyt, und den Reim entweder für unnütz, oder gar für schädlich gehalten.

Wie überhaupt selten etwas altes ohne Streitigkeiten kann abgeschafft werden, so ist auch unter uns vielfältig über den Werth des Reimes gestritten worden. Daß es schöne und wolklingende Verse ohne Reime gebe, ist aber durch die Erfahrung so ausgemacht, daß hierüber kein Streit mehr seyn kann.

Wem mit einer umständlichen Untersuchung über die Herkunft des Reims

*) Bey diesem im II Buch der Aeneis vorkommenden Verse:
Trojaque nunc stares, Priamique arx alta maneres
macht Servius die Anmerkung: Stares si legeres, *maneres* sequitur, propter ὁμοιοτέλευτον.

Reimes gedienet ist, der kann sie bey einem französischen Schriftsteller finden *). Die Meinung des Bischoffs Hüet, daß die neuern Abendländer den Reim von den Arabern gelernt haben, ist nicht ohne Wahrscheinlichkeit. Nachdem sich diese in den mittägigen Gegenden Frankreichs niedergelassen, nahmen die ersten welschen Dichter, die sogenannten Troubadours **), den Reim von ihnen. Die alten Barden haben, so viel man aus dem Ossian sehen kann, nicht gereimt. Man kann aber einen ganz natürlichen Grund von dem Ursprung des Reimes angeben. So bald man kurzen Sätzen einen guten und für das Gedächtniß vortheilhaften Klang geben will, dieser aber durch das bloße Sylbenmaaß nicht zu erhalten ist, so bleibet allein der Reim dazu übrig. Daher finden wir ihn in viel alten, aus zwey kurzen Sätzen bestehenden Sprüchwörtern, als Glük und Glas, wie bald bricht das. Diesem Ursprung zufolge, würde er sich in Disticha und überhaupt in solche Gedichte, wo allemal, ein Sinn in zwey Verse eingeschlossen ist, am allernatürlichsten schiken. So sollen noch iezt die Gedichte der Araber seyn. Man kann überhaupt sagen, daß er zu Versen, denen man entweder wegen der allzugroßen Kürze, oder wegen der Unbiegsamkeit der Sprache keinem Wolklang geben kann, das einzige Mittel ist, sie wolklingend zu machen. Daher darf man sich nicht wundern, wenn er auch, wie Baretti versichert †), in der Poesie der Negern angetroffen wird. Gravina merkt sehr gründlich an, daß in Italien, nachdem man den feinen und gefälligen Fall des Verses, der aus dem Sylbenmaaß entstehet, verlohren gehabt, man sich an den Reim hat halten müssen *).

Vielleicht ist er auch daher entstanden, daß man ihn für das bequemste Mittel gehalten, das Metrum, oder das Maaß des Verses zu bestimmen. In Versen, die durchaus einerley Füße haben, sind nur vier Mittel, das Metrum zu bestimmen, nähmlich: 1. Entweder, daß jeder Vers einen Saz der Rede ausmache; dieses würde eine elende Monotonie verursachen. 2. Oder daß nur der lezte Fuß des Verses sich mit einem Worte endigte, die andern Füße aber alle, zu zwey Wörtern gehören, wie z. B. hier.

Er hau|schelt sch|rer Zärt|lichkeit|

Dieses würde die Versification beynahe unmöglich machen. 3. Oder daß von zwey Versen einer einen männlichen, der andre durch eine angehängte kurze Sylbe einen weiblichen Ausgang bekäme, wie hier:

Ich aber steh und stampf und glü|he
Und flieg im Geiste hin zu ihr.

Aber dieses würde die Versarten zu sehr einschränken. 4. Endlich ist der Reim das vierte Mittel, und schien um so viel bequemer, da er mit allen möglichen Versarten konnte verbunden werden. Er wird nothwendig, wo kein anderes Mittel da ist, zusammengesetzte Rhythmen zu unterscheiden **).

Da das Vorurtheil, daß der Reim den Versen wesentlich sey, in Deutschland stark abgenommen hat, und

*) Histoire de la poesie françoise par L'Abbé Massieu, p. 76. sq.

**) S. Provinzialische Dichter.

†) Baretti Reise nach Genua. I. Theil 22. Br.

*) E perciò essendosi generalmente nell' uso comune perduta la distinzion delicata e gentile del verso dalla prosa, per mezzo de' piedi; s'introdusse quella grossolana, violenta e stomachevole delle desinenze simili. V. Ragion poetica L. II.

**) S. Rhythmus.

und sogar meist verschwunden ist, die Meinung aber, daß er eine zufällige Schönheit sey, auch nach und nach abnimmt: so halten wir diese ganze Materie für allzugeringe, um uns in eine nähere Untersuchung, sowol über den Werth, als über die Beschaffenheit des Reims einzulassen.

Wir wollen indessen den Reim, als ein Werk der Mode, als eine Deke, die man vor die Schwäche und Fehler des Verses zieht, als ein Hülfsmittel des Gedächtnisses, als ein körperliches Mittel, träge Ohren zu reizen, gelten lassen. Aber wir können nicht verbergen, daß wir ihn für ein Gefängniß halten, in welches die Gedanken und die Sätze der Rede eingesperrt werden. Wir wollen sogar zugeben, daß der Reim zur Zeit, da die Sprachen noch in ihrer ersten Rohigkeit waren, wo es unmöglich war, kurze Sätze in einem dem Ohr schmeichelnden Abfall vorzutragen, nothwendig gewesen; uns aber für dieses Geständniß dadurch schadlos halten, daß wir ihn für überflüßig und gothisch erklären, so bald die Sprache so weit gekommen, daß man einzele, grössere und kleinere Sätze nach Wolklang und Takt vortragen kann.

* *

Wenn Gedicht und Gesang, ursprünglich, der Natur der Sache, und der menschlichen Seele gemäß, ein und dasselbe und unzertrennlich sind; so ist es sehr begreiflich, daß Völker, welche aus allerhand Ursachen, nicht einzele Sylben mit einem hohen, oder tiefen Ton bezeichnen konnten, oder solche, deren Sprache diese natürliche Bezeichnung schon, wie sie zu irgend einem Grade von Verfeinerung gelangte, verloren, und in welcher nicht zugleich jede Sylbe ein genau bestimmtes Maaß von Länge und Kürze hatte, auf den Reim verfielen, und dadurch das Ohr zu befriedigen suchten. Meines Bedünkens wurden mehrere, ohne ihn von einander zu lernen, oder anzunehmen, auch von selbst darauf verfallen seyn: — und vielleicht sogar die Römer, wenn sie nicht ihre eigentliche Cultur ganz von den Griechen erhalten hätten? — Musik, das Wort im weitesten Sinne genommen, läßt sich ja nicht, ohne Wiederkehr, ohne Abtheilung in Takte, und ohne abwechselnde, hohe und tiefe Töne gedenken. Daher wird der Reim sich auch schwerlich aus den mehresten neuern Sprachen gänzlich verdrängen lassen; und was Hr. Moritz in seinem Versuch einer deutschen Prosodie, Berl. 1786. 8. S. 94 und 108. von seinen Vortheilen sagt, verdient in Erwägung gezogen zu werden. Auch gehört hierher, Joh. Ad. Schlegels Abhandl. vom Reime, bey s. Batteux, Th. 2. S. 515. 3te Aufl. und der 4te Abschn. des 18ten Kap. in Homes Elements of Critic. Th. 2. S. 169. 4te Ausg. vergl. mit Hrn. Ramler von der deutschen Verskunst, in s. Batteux Th. 1. S. 163. 4te Aufl. — —

Uebrigens handeln von dem Reime überhaupt, nach besonders: **L. M. Muratori** (in s. Dissertat. De rhythmica vet. Poesi, im 3ten Bde. s. Antiq. med. aevi, Mediol. 1740. f. S. 660 u. f. welcher ihn von den rhythmischen oder politischen Gedichten der Griechen und Römer ableitet.) — **J. M. Barbieri** (Dell' origine della Poesia rimata, Mod. 1790. 4. mit Anm. von J. Tiraboschi; der Verf. welcher bereits im 16ten Jahrh. lebte, schreibt die Erfindung desselben den Arabern zu.) — **Fr. Algarotti** (Saggio sopra la Rima, im 4ten Bd. s. Opere. Crem. 1779. 8. S. 61.) — **Stef. Arteaga** (Dell' influenza degli Arabi sull' origine della Poesia, R. 1791. 8. Ist gegen die vorher angeführte Meinung des Barbieri, Tiraboschi, Andres (S. den Art. Dichtkunst, S. 634. b.) u. a. m. gerichtet, welche die Araber zu Urhebern des Reimes machen.) — — In französischer Sprache: Der 36te Abschn. des ersten Bds von Dubos Reflex. crit. sur la Poesie et sur la Peint. S. 329. der Dresdner Ausg. handelt, de la Rime,

nähin-

nähmlich, von seinen Annehmlichkeiten, seinem Werth im Verhältniß zu den Eigenheiten und dem Verbau älterer Sprachen, seinem Ursprunge von den Nordischen Völkern, u. d. m. — Reflex. sur la rime, von Pier. D. Huet, in den Huetian. Par. 1722. 12. N. 78. S. 184 u. f. verglichen mit der Dissertat. pro Rhythmis seu Ὁμοιοτελεύτοις poetic. advers. ea quae in Huetian. leguntur, von G. Christ. Gebauer, in dessen Dissert. Anthol. Lips. 1733. 8. S. 265 u. f. und den in eben dieser Dissertat. abgedruckten Abhandl. des Elias Major de versibus leoninis, S. 299 und des Renatus Moreau, über eben diese Materie, S. 339. (Auch Huet leitet den Reim von den Arabern her; gegen dessen Behauptung die Gebauersche Dissertation gerichtet ist. — Dissertat. sur la rime, par Mr. de Canourge, im 2ten Bd. der Mem. de Litter. et d'hist. des P. Molets, Par. 1726. 12. — Epitre de Clio au sujet des nouvelles opinions repandues contre la poesie; par Jean Nivelle de la Chaussée Par. 1732. 12. (Bey Gelegenheit der Lamottischen Behauptung; s. den Art. Gedicht, S. 329. a.) — Reflex. sur l'usage de la rime, von Prevost d'Exiles, in s. Pour et Contre, Bd. 6. — Refutation du sentiment des adversaires de la rime (von J. Bouhier) vor s. Uebers. des Petronischen Gedichtes von bürgerlichem Kriege, Amst. 1738. 4. Par. 1738. 12. — Reponse aux raisons, apportées par Mr. Bouhier, von Trublet, in dem Journ. des Sav. Fevr. 1737. — Lettre à Mr. le Presid. Bouhier, von Jos. d'Olivet, bey s. Remarq. de Grammaire sur Racine, Par. 1738. 12 (gegen die Antwort des Trublet.) — Reflex. sur la lettre, von Franc. Guiot des Fontaines, in s. Racine vengée, Par. 1739. 12. — Observat. crit. sur les Remarq. de Grammaire de Mr. l'Abbe d'Olivet, Par. 1738. 12. (von Sonbeiran de Scopon.) — Lettre à Md. la Presidente Ferrant touchant la préference de la rime sur la prose, von dem Abt Aug. Nadal, in dem 1ten Bd. s. Oeuvr. mel. Par. 1738. 12. — In des L. Racine Reflex. sur la Poesie handelt der 2te Art. des 4ten Kap. S. 152. der Ausg. v. 1747. De la Rime, und enthält eine Vertheidigung desselben für die französische Sprache. — Reflex. sur la Rime, im 2ten Bd. S. 466 der Variétés litter. enthalten eine bloße Vertheidigung desselben. — — In englischer Sprache: In dem Essay on the language and versification of Chaucer von Tyrwhitt (vor dem 5ten Bde. der W. of Chaucer, Edinb. 1782. 12, vorzügl. S. CXXIX. u. f.) wird der Reim aus den politischen Gedichten der Griechen und Römer abgeleitet, und viele frühe Beyspiele davon angeführt.) — — In deutscher Sprache: Außer dem, was in den, bey dem Art. Dichtkunst, S. 675 u. f. angeführten Schriftstellern, von dem Reime in Beziehung auf deutsche Sprache vorkommt, handeln davon: D. G. Morhof (Im 7ten = 12ten Kap. s. Unterrichts von der deutschen Sprache, S. 509 u. f. Lüb. 1718. 8. wird die Geschichte des Reimes viel gründlicher und bündiger, als in dem, von dem H. Sulzer angeführten Schwätzer, Massieu, erzählt.) — In den Discursen der Mahler, Zür. 1722 u. f. wurde der Reim verschiedentlich sehr lebhaft angegriffen; und in dem Hamburgischen Patrioten von Weichmann vertheidigt. — Joh. G. Meyer (Vom Werthe der Reime, in seiner Vorrede vor Sam. G. Langens Horazischen Oden, Halle 1747. 8.) — Ungen. (Der Reim, meistens mit den eigenen Worten der vornehmsten Kunstrichter beschrieben, Basel 1777. 8.) — Mich. Denis (Gespräch vom Werth der Reime, vor dem 5ten Buch seiner lyrischen Gedichte; Ausgabe von 1784. — —

Uebrigens ist es bekannt, daß schon in den Werken griechischer Dichter, ja so gar des Homer, sich Reime finden, z. B.

Ἐκ μὲν Κρητάων γένος εὔχομαι Εὐρειάων.

Ἐκ γαρ Ὀρφαιο τοιις ἐσσεται Ἀργο-
δαω.

Und, nach einer Stelle des Servius (ad Georg. Lib. II. v. 385.) zu urtheilen, waren die bekannten Saturninischen Verse der Römer sämmtlich gereimt. Auch finden sich, in den Werken der besten römischen Dichter, Reime genug. Wer kennt nicht die Verse:

Dum tenera attondent simae virgulta capellae,
Non canimus surdis; respondent omnia sylvae,
Quae nemora, aut qui vos saltus habuere puellae.

Quos rami fructus, quos ipsa volentia rura
Sponte tulere sua, carpsit nec ferrea jura etc.

Tum caput orantis nequicquam et multa parantis.

Oder:

Micat inter omnes
Julium sidus, velut inter ignes
Luna minores.

Non satis est pulcra poemata sunto
Et quocunque volent animum auditoris agunto.

Oder:

Nec tibi Tyrrhena solvatur funis arena.

Quin etiam absenti prosunt tibi, Cynthia venti.

In den ersten 40 Reimen des 1ten Buches der Metamorphosen sind allein acht Reime. Und einer der Commentatoren lateinischer Dichter, Jan. Dousa, in seinen Anmerkungen zum Propertius, Lib. I. Cap 3. hat bemerkt, daß die lateinischen Dichter ein Vergnügen an diesen Spielen gefunden zu haben scheinen. Wenn aber auch diese Reime blos das Werk des Zufalles wären, und die Behauptung des Servius eine andre Erklärung litte; so haben die Reime sich denn doch sehr frühzeitig, als zur Poesie gehörig, in die lateinischen Gedichte eingeschlichen. Der Heil. Ambrosius (374) schrieb einen Hymnus darin, der sich anhebt:

Chorus novae Hierusalem
Novam meli dulcedinem
Promat colens cum sobriis
Paschale festum gaudiis.

Das erste Werk des H. Augustinus (395) gegen die Donatisten, ist ein gereimter Gesang; und in des Phil. Mucius Theatr. Berg. 1596. 8. findet sich ein, im J. 767. von einem Moyses Mutius geschriebenes, ganzes lateinisches Gedicht von vierhundert gereimten Versen. Nur muß man diese lateinischen Reime nicht, wie Massieu, u. a. m. gethan, mit den sogenannten Leoninischen Versen verwechseln; denn so heißen eigentlich nur die gereimten Hexameter und Pentameter, welche sich sehr gut von dem Papst Leo dem 2ten (680) herschreiben können. Auch waren die Troubadours keinesweges, in den neuern Sprachen, die ersten Dichter, welche den Reim gebrauchten; denn die romantischen Gedichte von Normännischen Verfassern, sind wenigstens eben so alt, als alle Provenzalische Gedichte, und sind alle gereimt; und in der Folge wird es sich zeigen, daß wir noch weit ältere Ueberbleibsel gereimter Gedichte besitzen. — Es fragt sich nun, wie der Reim schon so frühzeitig in die alten Sprachen, und zu einer Zeit, übergegangen ist, wo diese Sprachen, wenigstens in den Werken gleichzeitiger Schriftsteller, zum Theil noch, in ihrer alten Reinigkeit bestanden? Claudian, z. B. lebte später, oder doch zu gleicher Zeit mit den beyden angeführten Kirchenvätern. Hatte vielleicht die Sprache des Umganges alle die Eigenschaften verloren, welche den Reim entbehrlich machen? War die Cultur im Ganzen dahin gediehen, daß jener, aus bestimmten Längen und Kürzen, Höhen und Tiefen entstehende Gesang nicht mehr allgemein geachtet und gefühlt wurde? Und bildeten sich vielleicht die eigentlichen Dichter, nach den Werken

ihrer

ihrer Vorgänger, und dem Geschmack der Bessern und Unterrichteten gemäß, so wie jene Reimer nach Geist und Sinne des großen Haufens, und nach dem Zustande der Sprache des Umganges? Oder nahmen sie den Reim von andern Völkern an? Mit der Litteratur der gebildeten, morgenländischen Völker, welche den Reim vielleicht kannten, scheinen die Kirchenväter nicht bekannt gewesen zu seyn. Die Araber spielten im 4ten und 5ten Jahrhundert noch keine solche Rolle, daß die Abendländer, und besonders die Kirchenväter, von ihnen hätten viel annehmen sollen; ihre Dichtkunst selbst war noch lange nicht in der Blüthe; und in der hebräischen Sprache soll er sich nicht finden. Auch die Nordischen Völker waren zu dieser Zeit noch nicht die Herren der Abendländer, um, wofern sie schon den Reim gekannt hätten, ihn diesen mittheilen zu können. Sie hatten ihn aber damahls, meines Bedünkens, noch nicht; er hat sich, wahrscheinlicher Weise, später, aus den diesen Völkern eigenen Sylbenmaßen, heraus gebildet, oder doch, ohne Beyspiele, aus andern Sprachen, aus ihnen herausgebildet werden können. In den Reliques of anc. Engl. Poetry, Bd. 2. S. 276. 2te Ausg. finden sich sogar Beyspiele von Gedichten aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, wo Alliteration und Reim noch mit einander verbunden, und der Reime noch wenige sind; und, aus der Mitte des 14ten Jahrhunderts ist noch ein ganzes, nach den Regeln der Alliteration abgefaßtes Gedicht (Pierce Plowman's Visions) vorhanden. Es bleibt also beynahe nichts übrig, als ihn aus dem Verfall des Geschmackes in der lateinischen Dichtkunst, und der Sprache selbst, so wie aus den Eigenheiten der neuern Sprachen entstehen zu lassen; und Velazquez hat, unter andern, in seiner Geschichte der spanischen Dichtkunst, S. 278. deutscher Uebersetzung, die Uebereinstimmung zwischen den lateinischen und den frühesten spanischen Reimen deutlich gezeigt. — Bey der fernern Geschichte des Reimes, in den lateinischen Gedichten, und wie er darin immer mehr und mehr die Oberhand gewonnen, und zuletzt die ekelhaftesten Spielereyen veranlaßt hat, halte ich mich hier nicht auf; ich setze nur hinzu, daß in diejenigen Sprachen, welche aus und zum Theil nach der lateinischen vorzüglich gebildet worden sind, in die italienische, französische, spanische, und sogar in die Sprachen der nördlichen Länder, in sofern in diesen die Lehrer aller Art ihre Gelehrsamkeit in der lateinischen Sprache erworben hatten, der Reim, da er in jener einmahl eingeführt war, sehr natürlich, ohne daß es dazu weder der Araber, noch der nordischen Sylbenmaße bedurfte, hat eingeführt werden können; aus welchem allen sich denn von selbst ergiebt, daß die von Hrn. S. angegebene Geschichte des Reimes, und die Meinung des Huet und Massieu, ganz ohne Grund sind. Auch haben, wie ich eben jetzt finde, mehrere Schriftsteller, z. B. Fauchet zum Theil (Orig. de la langue et poesie franc. Liv. I. Chap. 7. Oeuvr. Par. 1610. 4. Bl. 548. b.) Quadrio (Stor. e Rag. Bd. 1. S. 723.) der schon angeführte Velazquez, u. a. m. ihn aus dem Lateinischen hergeleitet. Uebrigens war der Reim, ursprünglich, in den verschiedenen Sprachen nicht von einerley Art. Crescimbeni (Istor. della volg. Poes. I. S. 13. Ausgabe von 1731.) bemerkt, daß die ersten Reimer in der italienischen Sprache nicht immer gleiche Endungen gesucht, sondern sich mit ähnlichen begnügt, z. B. poi mit cui, dolere mit mandare, coloro mit azzurro gereimt, und daß sie die Rechtschreibung einzeler Wörter öfters, um sie reimfähig zu machen, verändert haben. Eben dieses bemerkt, von den französisch. Dichtern, unter andern Barbasan, in der Vorrede der Fabl. et Contes des Poet. franc. des XII. XIII. XIV et XV Siecl. Par. 1756. 12. 3 Bd. S. XXIII u. f. wo überhaupt eine Menge Bemerkungen über den Reim vorkommen; und von den Englischen, Warton noch von Spensers Feyenköniginn (Observat. on the Fairy Queen I. S. 117. 2te Ausg.) Der Raum gestattet es nicht, die Geschichte des italienischen Reimes zu ver-

 folgen,

folgen, und zu zeigen (was bey dieser Sprache am füglichsten geschehen könnte,) wie sich, aus der Nothwendigkeit, oder dem Vorsatze, ihn abwechselnd und mannichfaltig zu machen, Versarten und Strophenbau aller Art, und vielleicht so gar die bestimmte Form gewisser Dichtarten, als des Sonettes, allmählig entwickelt hat. In Italien erhielt er sich herrschend bis zu der Erscheinung der Italia liberata da Gotti des Trissino, Rom. 1547. 8. 3 Bd. obgleich L. Bapt. Alberti (†1472) schon versucht hatte, italienische Verse in griechischen und lat. Sylbenmaaßen zu verfertigen (S. Crescimb. Istor. della volgar Poesia Vol. III. S. 271.) und später, Claudio Tolomei ums Jahr 1530 ernsthaftere Versuche der Art machte. — Ueber die Geschichte und die Eigenheiten des spanischen Reimes, s. den 3ten Abschn. der 2ten Abth. in Velazquez Gesch. der span. Dichtkunst, S. 273 u. f. der Uebers. — In Frankreich scheint er, der Natur der Sprache wegen, auf immer herrschend bleiben zu müssen; die ersten, in dieser Sprache gereimten, auf uns gekommenen Gedichte, sind aus der Mitte des eilften Jahrhundertes. Ueber die Geschichte und Eigenheiten desselben, s. unter mehrern, die Elemens de la Poesie franç. II. S. 159. u. f. — In England sind gereimte Verse, welche aus dem 6ten Jahrhunderte seyn sollen, nähmlich in der alten welschen Sprache (S. Evan Evans Dissert. de Bardis S. 69. bey s. Spec. of Poetry of the anc. Welsh Bards, Lond. 1764. 4.) übrig; die Reime sind äußerst einförmig, das heißt, ein und derselbe Endlaut wird sehr oft wiederholt; und dieses scheint auch noch der Fall bey gereimten Gedichten, aus dem 12ten Jahrhunderte, zu seyn. (S. Wartons Hist. of Engl. Poetr. Bd. 1. S. 21.) Vielleicht giebt es so gar noch Ueberbleibsel von frühern. (S. Ebendesselben erste Dissertat. vor dem 1ten Bde. s. History Bl. f. 4. b. Anm. i.) Die ersten reimfreyen Verse in dieser Sprache schrieb Lord Surrey; er faßte darin eine Uebersetzung des 2ten und 4ten Buches der Aeneis, Lond. 1557. 12. ab. — Für Deutschland sind, aus dem 9ten Jahrhundert, die beyden gereimten Uebersetzungen der vier Evangelisten (der so genannte Cod. quatrunus in der Cottonischen Bibliothek zu Oxford; und Alfrieds evangelische Geschichte oder Harmonie der vier Evangelisten, von Math. Flacius und Schilter herausgegeben) übrig. —

Rein.

(Musik.)

Man braucht dieses Wort bey zweyerley Gelegenheiten in der Musik: von einzelen Tönen, und von Intervallen. Man sagt, eine Sayte, eine Flöte, haben einen reinen Klang; die Stimme eines Sängers sey vollkommen rein. Die Reinigkeit des Klanges einer Sayte kommt daher, daß sie blos regulaire oder harmonische Schwingungen mache *); und er wird unrein, wenn diese durch andre Schwingungen gestöhrt werden; welches geschieht, wenn die Sayte nicht durchaus gleich dik ist, auch geschehen kann, wenn sie zu wenig gespannt ist, und so schlecht angeschlagen oder gestrichen wird, daß sie nicht gleich in ihrer ganzen Länge die Schwingungen macht.

Durch reine Intervalle versteht man die, deren beyden Töne genau die ihnen zukommenden Verhältnisse haben; wenn z. B. die Octave genau ½, die Quinte ⅔, die große Terz ⅘ u. s. f. des Grundtones ist **); übersteigen sie dieses genaue Verhältniß, oder bleiben sie darunter, so sind sie unrein. Es ist eine für den Tonsetzer wichtige Anmerkung, daß je vollkommener das Consoniren eines Intervalls ist, es um so viel genauer rein seyn müsse. Denn da alle Orgeln und Claviere temperirt werden müssen

*) S. Klang.

**) S. Consonanz.

sey*), so ist es wichtig, daß das Abweichen von der Reinigkeit auf die Intervalle gelegt werde, die es am besten vertragen.

Die Octave verträgt wegen ihrer ganz vollkommenen Harmonie gar keine Abweichung von ihrer Reinigkeit. Die Quinte, welche nächst der Octav am vollkommensten harmonirt, verträgt sehr wenig; kein Comma, dadurch würde sie schon unangenehm. Die grosse Terz, als weniger vollkommen, verträgt mehr, als die Quinte; doch schwerlich mehr, als ein Comma; die kleine Terz verträgt noch etwas mehr, und die Dissonanzen noch mehr.

Dieses empfindet ein gutes Ohr; indessen ist es auch nicht schwer, den Grund davon einzusehen, der überhaupt darin lieget, daß bey grösserer Vollkommenheit die kleinen Unvollkommenheiten empfindlicher sind, als bey geringerer Vollkommenheit. Ein kleiner Flecken, der auf einem eben nicht schönen Gesichte kaum merklich ist, verstellt eine vollkommene Schönheit, und wird da anstößig.

Reinlichkeit.

(Schöne Künste.)

Kann auch durch Netrigkeit ausgedrukt werden, und ist eigentlich die Vollkommenheit in Kleinigkeiten. Es kann eine Sache, überhaupt betrachtet, vollkommen seyn, in einzeln kleinen Theilen aber ohne Genauigkeit. Alsdenn fehlet dem Werk die Reinlichkeit. Eine Mauer an einem Gebäude muß glatt seyn; dieses gehöret zu ihrer Vollkommenheit: und so kann sie auch scheinen, wenn man sie obenhin im Ganzen, oder etwas von weitem ansieht, ob sie gleich, in einzeln Stellen betrachtet, kleine Unebenheiten hat. Wenn aber diese nicht da sind; wenn die Mauer vollkommen glatt ist, so nennt man diese Vollkommenheit Reinlichkeit.

*) S. Temperatur.

Wenn in der Baukunst alles, was glatt seyn soll, vollkommen glatt, was geformt oder geschnitzt seyn soll, vollkommen scharf, kurz wenn gar alles genau nach den schärfsten geraden oder krummen Linien ist, so ist der Bau reinlich. In der Musik ist die Ausführung reinlich, wenn jeder einzele Ton bis auf die geringste Kleinigkeit seine vollkommene Höhe, seinen vollkommenen Klang, seine vollkommene Dauer u. s. f. hat. In Versen, oder überhaupt in der Rede, besteht die Reinlichkeit darin, daß auch nicht die geringste Kleinigkeit zum genauesten Ausdruk, und zum besten Wolklang, versäumt werde.

Das Gegentheil der Reinlichkeit ist das Vernachläßigte, das Gepfuschte.

Je mehr ein Werk der genauen Zergliederung und der nahen Betrachtung unterworfen ist, je nothwendiger wird ihm die Reinlichkeit. Eine Statue, die weit aus dem Gesichte kömmt, braucht keine Reinlichkeit. Ein Werk, das vornehmlich durch grosse Hauptheile rühren soll, hat sie weniger nöthig, als ein kleines niedliches Werk.

Die Reinlichkeit, welche eigentlich an den Werken bildender Künste, als eine zur Vollkommenheit nöthige Eigenschaft verlangt wird, kann auch in andern Werken statt haben. Sie kommt jedem kleinen Werk des Geschmaks zu und dem gesunden Urtheil des Künstlers muß überlassen werden, wie weit sie zu treiben sey. Ein Augenblik von Ueberlegung wird ihm zeigen, daß, je mehr ein Werk sich von der Grösse, die nur im Ganzen zu wirken hat, entfernet, je nöthiger ihm die Reinlichkeit werde. Je kleiner der Gegenstand ist, den man bearbeitet, je mehr ist die Reinlichkeit nothwendig. Der Mangel derselben wäre am Anakreon ein wesentli

sentlicher Fehler, am Pindar weit geringer, und am Tyrtäus unmerklich. Und so verhält es sich auch in andern Künsten. Raphael, die Carrache, Rubens, hatten die Reinlichkeit nicht nöthig, wodurch die kleinen Werke eines Mieris, Gerhard Dow und andrer holländischen Meister den Liebhabern so schätzbar sind. In der Musik darf man ein großes Concert nicht mit aller Reinlichkeit vortragen, die ein Lied, oder ein Tanz erfordert.

Reiz.

(Schöne Künste.)

Wir nehmen dieses Wort in der Bedeutung, für welche verschiedene unsrer neusten Kunstrichter das Wort Grazie brauchen. So viel ich weiß, hat Winkelmann es zuerst gebraucht, um eine besondere Art, oder vielleicht nur eine gewisse Eigenschaft des Schönen in sichtbaren Formen auszudrüken. Seitdem ist viel von der Grazie, nicht blos als einer Eigenschaft der sichtbaren Formen, sondern auch der Gedanken, der Phantasien, der Empfindungen und der Handlungen gesprochen worden.

Wenn nun gleich die ersten, die sich dieses Ausdruks bedienet haben, etwas in ihren Empfindungen wirklich vorhandenes, und mehr oder weniger bestimmtes, dadurch mögen angedeutet haben: so ist doch zu besorgen, daß bey unsrer immer höher steigenden Scholastik des Gefühles, das Wort Grazie das Schiksal manches metaphysischen Schulwortes erfahren könne, dessen Bedeutung Niemand errathen kann, das aber dessen ungeachtet von denen fleißig gebraucht wird, die sich das Ansehen geben, als könnten sie Dinge erklären, die kein andrer Sterblicher erklären kann.

Ohne mich in die Tiefen des feinen Gefühles, der in allen Geheimnissen der Kunst eingeweihten Virtuosen und Kenner einzulassen, will ich versuchen, auf eine verständliche und ungekünstelte Weise zu sagen, was für Eindrüke ich von verschiedenen Arten ästhetischer Gegenstände wirklich empfinde, die dem zuzuschreiben seyn möchten, was die Kunstrichter die Grazie nennen, und was ich unter dem Namen Reiz verstehe.

Vorher aber will ich anmerken, daß die Grazie von denen, die sie zuerst als eine absonderliche Eigenschaft der Schönheit bezeichnet haben, blos der weiblichen Schönheit zugeeignet worden. Schon zu Homers Zeiten waren die Grazien als beständige Begleiterinnen und Aufwärterinnen der Venus bekannt*), und berufen, diese Göttin der Schönheit und Liebe mit besonderen Reizungen zu schmüken. Vermuthlich erst lange nachher wurde das Gebiet ihrer Herrschaft allmählig weiter ausgedehnt, bis endlich nicht blos das schöne Geschlecht, sondern auch Dichter, Philosophen, Staatsmänner, kurz alles, was durch irgend eine besondre Art zu sprechen und zu handeln sich angenehm zu machen wünschte, den Grazien opferte, um ihren Beystand zu erhalten**).

Dieses kläret uns einigermaaßen das ganze Geheimniß auf. Ein gewisser Grad des Gefälligen und Anmuthigen, das die Zuneigung aller Herzen gewinnt, das uns für Personen, Handlungen, Reden und Betragen völlig einnimmt, muß als eine Wirkung der Grazien angesehen werden. Sehen wir also die Grazie, oder um deutsch zu sprechen, den Reiz, als eine gewissen Gegenständen inhaftende Eigenschaft an, so wird uns durch die vorhergehenden Bemerkungen die Wirkung dieser Eigenschaft

*) Odyss. VIII. Buch vs. 364. und dessen Hymnus auf die Venus.

**) S. Wielands Grazien V. Buch.

schaft bekannt, und kann uns das Nachforschen über ihre Natur und Beschaffenheit erleichtern.

Nicht jede Schönheit, nicht jede das Gefühl erwekende Vollkommenheit, wirket die innige Zuneigung und Gewogenheit, die man in dem engern Sinn Liebe nennt, und die allemal eine gewisse Zärtlichkeit in sich schließt. Man sieht schöne Personen, deren Gestalt großes Wolgefallen ohne merkliche Zuneigungen erwekt. Man fühlet die besten Verhältnisse und das schönste Ebenmaaß der Form, und die untadelhafte Gestalt; das Auge verweilet mit Vergnügen und Wohlgefallen darauf: aber alle Wirkung dieser Schönheit scheinet blos in einer Belustigung der Phantasie oder der Sinnen zu bestehen, sie erweket nichts von dem süssen mit Verlangen verbundenen, tief in dem Herzen sitzenden Gefühl. Es fehlet dieser Schönheit an Reiz, sie ist eine Venus, ehe die Grazien in ihren Dienst gekommen.

Bisweilen sieht man auch Schönheit mit Hoheit verbunden, die Hochachtung und Ehrfurcht erwekt; eine Schönheit wie Juno und wie Minerva sie besaßen. Dort kündiget sie die Königin der Götter, hier die Göttin der Weisheit, des Verstandes und des Verdienstes an. Ihr Anblik erwekt Bewunderung und Verehrung, zu ernsthafte Regungen, als daß das Herz sich dabey irgend einen zärtlichen Wunsch erlaubte. Hier ist aller Reiz in Größe und Hoheit übergegangen. Die Grazien sind nicht vornehm genung, diese Hoheit zu begleiten. Wenn Juno reizend seyn will, muß sie etwas von ihrem Ernst ablegen, und den Gürtel der Venus auf eine Zeit borgen.

Nicht anders verhält es sich mit jeder andern Art des sinnlich Vollkommenen. Unter den verschiedenen Menschen, mit denen wir umgehen, finden sich solche, deren Betragen in jeder Absicht großes Wolgefallen erweket; man findet sie in allem, was sie thun und in der Art, wie sie es thun, untadelhaft und unverbesserlich, und schöpfet deswegen Vergnügen aus ihrem Umgange. Aber noch stellet sich dabey die zärtliche Empfindung, die tief im Herzen Wunsch und innige Zuneigung hervorbringt, nicht ein. Auf der andern Seite sehen wir hochachtungswürdige Menschen, an denen alles groß, aber mit Ernst und Hoheit verbunden ist. Der Umgang weder mit der einen, noch mit der andern Art solcher Menschen, hat das, was man eigentlich das Reizende des Umganges nennt. Diese stellet sich nur da ein, wo wir bey dem ganzen Betragen vorzügliche Annehmlichkeit empfinden, die im eigentlichsten Sinn einnehmend ist.

So gehören zu einer dieser drey Gattungen alle gute Schriftsteller, alle gute Künstler mit ihren Werken; und jedes gute Werk der Kunst hat entweder blos gemeine untadelhafte Schönheit, oder diese mit Reiz verbunden, oder endlich Hoheit und Größe. Tiefere Geheimnisse habe ich in dem, was man von der Wirkung der Grazie sagt, nicht entdeken können. Es kann wohl seyn, daß einige nur einen sehr hohen Grad des Reizes der Grazie zuschreiben. Aber Plato scheinet auch blos ein gefälliges und angenehmes Wesen, wobey man eben nicht in Entzükung geräth, für eine Wirkung der Grazien gehalten zu haben. Denn da er dem Xenokrates, der in seiner Art etwas Strenges und Steifes hatte, den Rath giebt, er solle den Grazien Opfer bringen; so verstund er es vermuthlich nicht so, daß er seinen Schüler dadurch in einen Aristippus, oder in seinen Manieren in einen Alcibiades verwandelt zu sehen wünschte. Diese Anmerkungen zielen darauf, daß man erkenne, alle Arten ästhetischer Gegenstände seyen des Reizes fähig,

und äußern ihn durch einen merklichen Grad der Annehmlichkeit, wodurch wir in solche Gegenstände gleichsam verliebt werden, so daß es eine Art feiner Wollust des Geistes ist, die Eindrüke derselben zu genießen, bey der wir aber nicht so, wie von der Größe und Hoheit in Bewundrung oder Ehrfurcht gesetzt werden. Wir schreiben den Liedern eines Anakreons, und den Gesprächen eines Xenophons Grazie; aber den Oden des Pindars, und den Reden des Demosthenes, Hoheit zu.

Es wäre ein kühnes, und vielleicht auch ohnedem in Absicht auf den Nutzen nicht sehr erhebliches Unternehmen, wenn man die nähere Beschaffenheit des Reizenden, in jeder Gattung der ästhetischen Gegenstände, genau zu zergliedern suchte. Der Liebhaber, der nur etwas von feinem Gefühl hat, empfindet es leicht; und wenn man den Künstler, dessen Genie weder blos auf das Große und Strenge bestimmt, noch blos auf schlechte Richtigkeit und Wahrheit geht, überhaupt vermahnet, er soll bey allen seinen Werken wohl Acht haben, ob sie in ihrer Art Annehmlichkeit und Lieblichkeit vertragen, und, wo sie statt haben, besondere Rüksicht darauf nehmen, so hat man ihm ohngefähr alles gesagt, was sich hierüber verständlich und bestimmt sagen läßt.

Denn dieses, was dem Künstler in dieser Absicht am nöthigsten ist, daß er alle Gegenstände seiner Kunst sowol in der Natur, als in den Werken andrer Künstler, mit genauer Aufmerksamkeit betrachten, die eigentliche Art und den Charakter eines jeden richtig fassen soll, versteht sich von selbst. Durch eine solche Betrachtung aber wird er, wenn er das Gefühl dazu hat, das blos Schöne, das Reizende und das Große von selbst entdeken, und gehörig von einander unterscheiden. Dieses Gefühl wird ihm ferner von der nähern Beschaffenheit des Reizenden mehr anzeigen, als die mühsame Entwiklung desselben ihn lehren würde. Wer wird es unternehmen, einem Menschen von etwas feinem Gefühl für die Schönheiten des Gesanges ausführlich zu zeigen, worin das Reizende in den süßen Gesängen eines Grauns bestehe? Oder wer wird sich unterstehen, die Lieblichkeit der Lieder eines Anakreon oder Petrarcha, oder Metastasio zu zergliedern? dem Mahler das Colorit eines Titians, oder die Zeichnung eines Raphaels und Guido, dem die Grazien vorzüglich hold gewesen, ausführlich zu beschreiben? Besser kommt man zum Zwek, wenn man sagt: Sing und horche; lies und empfinde; sieh und fühle — und denn sing, und lies, und siehe wieder, und mache dir ein tägliches Geschäffte daraus: dadurch wirst du dich mit den Grazien deiner Kunst bekannt machen.

Rhythmus; Rhythmisch.

(Redende Künste; Musik; Tanz.)

Die Wörter sind griechisch; von unbekannter, wenigstens sehr ungewisser Abstammung, und kommen bey den Alten in verschiedener Bedeutung vor. Die Griechen nannten Rhythmus 1. was die Römer Numerum oratorium nannten. 2. Das, was wir das Sylbenmaaß nennen; denn sie hatten einen dactylischen, jambischen, päonischen Rhythmus u. s. f. 3. In der Musik das, was wir Takt nennen; denn was wir jetzt durch die Worte geraden und ungeraden Takt ausdruken, hieß bey den Griechen gleicher, oder gerader, und ungleicher, oder ungerader Rhythmus. 4. Im Tanz das, was wir Pas, oder einen Tanzschritt nennen. Die Neuern haben den Begriff des Worts mehr eingeschränkt. In der Dichtkunst wird des Rhythmus selten erwähnet,

wähnet, weil er meistentheils unter dem Wort Sylbenmaaß betrachtet wird. In der Musik ist er fast allein auf die Abmessung der Einschnitte eingeschränkt. Wir betrachten ihn hier in der weitern und ehemaligen Ausdehnung.

Es läßt sich aus den angeführten verschiedenen Bedeutungen abnehmen, daß das Wort überhaupt etwas wolgeordnetes und gleichförmiges in der Folge der Töne und der Bewegung anzeige. Zwar sagt Aristides Quintilianus, einer der alten noch vorhandenen Schriftsteller über die Musik, daß auch in Dingen, die auf einmal ins Auge fallen, wie in einer Statue, ein Rhythmus statt habe. Da aber das, was aus den guten Verhältnissen in Gebäuden und Formen entsteht, Eurythmie genennt worden: so läßt sich daraus abnehmen, daß die Griechen dem Ebenmaaß der Formen nicht eigentlich den Rhythmus, sondern etwas dem Rhythmus ähnliches zugeschrieben haben, und daß das Wort die Ordnung und das Abgemessene in Dingen, die auf einander folgen, ausgedrükt habe.

Indessen erkläre man das griechische Wort wie man wolle, so nehmen wir es hier blos von der Ordnung in Ton und Bewegung, und zwar vornehmlich in sofern sie in der Musik und in dem Tanz vorkommt. Wir werden nachher die Anwendung davon auf die Dichtkunst leichte machen können. Von dem Rhythmus der prosaischen Rede, haben nir schon unter seinem lateinischen Namen Numerus gesprochen. Damit der über diese Materie noch nicht unterrichtete Leser auf einmal einen allgemeinen und richtigen Begriff vom Rhythmus in der Musik bekomme, merken wir vorläufig an, daß in der Musik der Rhythmus gerade das ist, was in der Poesie die Versart.

Da nicht nur die Alten dem Rhythmus große ästhetische Kraft zuschreiben, sondern auch itzt Jedermann gesteht, daß im Gesang und Tanz alles, was man eigentlich Schönheit nennt, vom Rhythmus herkommt: so gehöret die Untersuchung über die eigentliche Natur und die Wirkung desselben unmittelbar hieher, und ist um so viel nöthiger, da sie, so viel mir bekannt ist, von keinem Kunstrichter unternommen worden; daher die Tonsetzer selbst oft ziemlich verworrene Begriffe von dem Rhythmus haben, dessen Nothwendigkeit sie empfinden, ohne den geringsten Grund davon angeben zu können.

Ich habe gesagt, man schreibe das, was die Musik und der Tanz im eigentlichen Sinne Schönes haben, dem Rhythmus zu. Hier muß ich, um die Materie meiner Untersuchung genauer zu bestimmen, nothwendig anmerken, daß Gesang und Tanz ihre ästhetische Kraft aus zwey ganz verschiedenen Quellen schöpfen. Die Töne der Musik, die Bewegungen und Gebehrden des Tanzes können eine natürliche Bedeutung haben, wobey der Rhythmus nicht in Betrachtung kommt. Man höret Töne und sieht Bewegungen, die an sich fröhlich, freudig, zärtlich, traurig und schmerzhaft sind. Diese haben ohne allen Einfluß der Kunst Kraft uns zu rühren, und man nennet oft auch diese Dinge schön. Die Schönheit, die aus dem Rhythmus entsteht, ist etwas ganz anderes; nämlich, sie liegt in Dingen, die an sich völlig gleichgültig sind; die gar keine natürliche Bedeutung, keinen Ausdruk der Freude, oder des Schmerzens haben.

Damit wir alles Fremde von der Untersuchung über den Ursprung, die Natur und Wirkung des Rhythmus ausschließen, wollen wir blos völlig gleichgültige Elemente voraussetzen, dergleichen die Schläge einer Trommel,

mel, oder die Töne einer Sayte sind; Töne ohne andere Kraft, als die, die sie durch den Rhythmus erhalten. Es wird hernach leicht seyn, die Theorie auch auf andere Elemente anzuwenden.

Man stelle sich also einzele Schläge einer Trommel, oder einzele Töne einer Sayte vor, und mache sich die Frage: wodurch kann eine Folge solcher Schläge angenehm werden, und einen sittlichen, oder leidenschaftlichen Charakter bekommen: so steht man gerade auf dem Punkt, von dem die Untersuchung über den Rhythmus anfängt. Nun zur Sache.

Erstlich ist offenbar, das solche Schläge, die ohne die geringste Ordnung, oder regelmäßige Abmessung der Zeit auf einander folgen, gar nichts an sich haben, das die Aufmerksamkeit reizen könnte; man höret sie, ohne darauf zu achten. Cicero vergleichet irgendwo den Numerus der Rede mit einem gewissen regelmäßig abgewechselten Herunterfallen der Regentropfen. Das Beyspiel kann uns auch hier dienen. So lange man ein völlig unordentliches Geräusch der Tropfen höret, denkt man weiter an nichts, als daß es regnet. Sobald man aber unter dem Geräusche das Auffallen einzeler Tropfen unterscheidet, und wahrnimmt, daß diese immer in gleicher Zeit wiederkommen, oder daß nach gleichem Zeitraum immer zwey, drey, oder mehr Tropfen nach einer gewissen Ordnung auf einander folgen, und so etwas Periodisches bilden, wie die Hammerschläge von drey oder vier Schmieden: so wird die Aufmerksamkeit zu Beobachtung dieser Ordnung angelokt. Da entstehet nun schon etwas von Rhythmus, nämlich eine regelmäßige Wiederkehr von einerley Schlägen.

Wenn wir uns also, um wieder auf die Schläge der Trommel zu kommen, eine Folge von gleichen Schlägen nach gleichen Zeittheilen auf einander kommend, unter dem Bilde gleichgroßer und in gleicher Entfernung von einander gesetzter Puncte vorstellen, ...: so haben wir einen Begriff von der einfachesten Ordnung in der Folge der Dinge, den untersten und schwächsten Grad des Rhythmus. Die Schläge sind alle einander gleich, und folgen in gleichen Zeiten. Die Wirkung dieses ganz einfachen Rhythmus ist nichts, als ein sehr geringer Grad der Aufmerksamkeit. Denn da in den Tönen, die unaufhörlich an unser Gehör klopfen, insgemein keine merkliche Ordnung ist: so wird man aufmerksam, sobald sie sich irgendwo darin einfindet.

Wollte man nun hier einen Grad der Ordnung mehr hineinbringen, so müßte es dadurch geschehen, daß die Schläge nicht gleich stark wären, die stärkern und schwächern aber nach einer festen Regel abwechselten. Die einfachste und leichteste Regel dieser Abwechslung aber wäre diese: daß von zwey auf einander folgenden Schlägen, der erste stark, der andere schwach wäre. Alsdenn würde man außer der Ordnung der gleichen Zeitfolge auch die bemerken, daß die Schläge immer paarweise, ein starker und ein schwacher folgten, wie diese Punkte ●· | ●· | ●· |. Hier fängt nun schon das an, was wir in der Musik den Takt nennen. Diese taktmäßige Folge der Schläge hat schon etwas mehr, als die vorhergehende, um die Aufmerksamkeit zu reizen. Hier ist schon doppelte Einförmigkeit, und schon ein Grad der Abwechslung.

Daß Einförmigkeit mit Abwechslung und Mannichfaltigkeit verbunden Wolgefallen erweke, können wir hier als bekannt voraussetzen. Daher entstehet also das Wolgefallen an Dingen, die für sich und einzeln

völlig

völlig gleichgültig sind. Und hier fangen wir an zu begreifen, wie durch den Rhythmus, oder das Wolgeordnete in der Folge gleichgültiger Dinge, Schönheit entstehen könne.

Nun ist es leicht, sich vorzustellen, was für Veränderungen mit dem Takte können vorgenommen werden, wodurch die Ordnung der Schläge nicht nur mannichfaltiger wird, sondern auch einen Charakter bekömmt. Da es höchst schwerfällig und auch unnöthig wäre, sich ganz umständlich hierüber zu erklären, so will ich mich nur mit ein Paar nähern Anmerkungen hierüber begnügen. Jedermann empfindet den Unterschied im Charakter zwischen dem geraden und ungeraden Takt. Dieser Takt: oder oder dieser läßt uns ganz was anders empfinden, als dieser: , oder als dieser ; und beyde unterscheiden sich im Charakter merklich von diesem der aus beyden Arten zusammengesetzt ist. Wer dieses fühlen will, der darf nur eine Weile hinter einander folgende Wörter mit Beobachtung der Interpunctation aussprechen: Eins, zwey: Eins, zwey: Eins zwey; oder diese: Eins zwey drey: Eins zwey drey: Eins zwey drey; oder endlich diese: Eins zwey drey, vier fünf sechs: Eins zwey drey, vier fünf sechs. Man empfindet sehr deutlich den Unterschied in der Ordnung dieser dreyerley Arten der Folgen, oder die drey Arten des Rhythmus. Thut man nun noch hinzu, daß ein und eben derselbe Takt eine geschwindere, oder langsamere Bewegung haben kann, welches die Tonsetzer durch Allegro, Andante Adagio u. s. w. ausdrüken; daß bey demselben Takte die einzelen Schläge mannichfaltige Abwechslung vertragen, wie wenn anstatt dieser diese oder diese gesetzt werden; daß sogar bisweilen einige ganz wegfallen, und durch Pausen ersetzt werden; thut man endlich hinzu, daß die Schläge auch in Höhe und Tiefe verschieden; daß sie geschleift oder gestoßen, und durch mancherley andere Modificationen, die besonders die menschliche Stimme den Tönen geben kann, verschieden werden können: so begreift man leichte, daß eine einzige Taktart eine unerschöpfliche Mannichfaltigkeit von Abwechslung geben könne. Und hieraus läßt sich schon überhaupt begreifen, wie eine Reihe an sich unbedeutender Töne blos durch die Ordnung der Folge angenehm werden, und einen gewissen Charakter bekommen könne.

Nach dieser vorläufigen Erläuterung, können wir nun schon etwas näher bestimmen, was eigentlich der Rhythmus in einer Folge von Tönen sey. Nähmlich überhaupt die Eintheilung dieser Folge in gleich lange Glieder, so, daß zwey, drey, vier oder mehr Schläge ein Glied dieser Reihe ausmachen, das nicht blos willkührlich, sondern durch etwas, das man wirklich empfindet, von andern unterschieden sey. Dieses ist eigentlich das, was man in der Musik den Takt und in der Poesie das Sylbenmaaß nennet, und zugleich die erste und einfacheste Art des Rhythmus. Dieser einfache Rhythmus hat schon vielerley Arten. Er ist entweder gerad, oder ungerad; hernach kann der gerade sowol, als der ungerade, durch die darin herrschende Geltung, da entweder die Viertel oder Achtelnoten am öftersten vorkommen, wieder besondere Charaktere annehmen.

Wenn

Wenn nun mehr Takte wieder unterschiedene Glieder ausmachen, deren jedes aus zwey, drey oder mehr Takten besteht, so entsteht wieder eine andre Art des Rhythmus, den wir den zusammengesetzten nennen wollen. Endlich kann man auch aus solchen schon zusammengesetzten Gliedern wieder grössere Glieder (Perioden) machen. Wenn auch diese in gleichen Zeiten wieder folgen, so entsteht eine noch mehr zusammengesetzte Art des Rhythmus daraus.

Wir wollen dieses noch einmal an dem schon angeführten Beyspiel einer Reihe von Schlägen völlig erläutern.

Man setze, daß man eine Reihe gleicher und in gleicher Zeit hinter einander folgender Schläge wirklich laut zähle; Eins, zwey drey, vier u. s. f. so daß man jedes Wort gerade so laut und so nachdrüklich, als das andere ausspreche. Hier wäre also bloße Regelmäßigkeit ohne Takt oder Rhythmus: bey der Regelmässigkeit aber hätte geschwindere, oder langsamere Bewegung statt. Wären die Schläge vollkommen gleich, und man wollte sie nicht in einer Reihe nach allen Zahlen fortzählen, sondern paarweise, oder drey, vier und mehr zusammen, also: Eins zwey; Eins zwey oder Eins zwey drey; Eins zwey drey; u. s. f. so gäbe dieses einen Schein des Taktes; in der That aber wäre es noch kein wirklicher Takt, wenn nicht in den Schlägen selbst etwas gefühlt würde, das zu dieser Abtheilung in Glieder von zwey, drey, oder mehr Theilen, Gelegenheit gäbe.

Hat aber dieses Abtheilen in Glieder einen wirklichen Grund in dem Gefühl; wird z. B. der erste, dritte, fünfte Schlag stärker, als der zweyte, vierte und sechste, angegeben, so entsteht der Takt von zwey Theilen

| ♩ ♩ | ♩ ♩ | u. s. f., wo der Strich über den Noten den Nachdruk, oder die mehere Stärke des Schlages, anzeiget. So würde, wenn der erste, vierte, siebente Ton stärker, als die dazwischen liegenden angeschlagen würden, der Takt aus drey Theilen entstehen ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ |. Und so andere Taktarten. Hier ist nun Regelmäßigkeit und Rhythmus.

Nun entstehen bey einerley Takt noch besondere Arten dieses Rhythmus daher, daß die Schläge eine andere Art von Glied, oder ein anderes Ganzes ausmachen. So ist z. B. in dieser Folge von Schlägen:

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | und in folgender

♩ ♪♪ ♩ | ♩ ♪♪ ♩, einerley Takt, den man den Dreyvierteltakt nennt; aber jene Folge hat eine andere Art des Rhythmus, als diese, ob sie gleich als Takte einerley Namen haben. Zu dieser besondern Art des Verhältnisses der Takttheile unter einander wird blos auf die Dauer der Töne, und auf den Nachdruk gesehen, wobey die Höhe nicht nothwendig in Betrachtung kommt. Denn in folgenden zwey Takten:



wäre kein Unterschied des Rhythmus.

Dieses ist aber der einfache Rhythmus. Ehe wir aber zur Betrachtung des zusammengesetzten gehen, wollen wir diesen Begriff des einfachen Rhythmus auch auf Beyspiele der Dichtkunst und des Tanzens anwenden.

Nach der lateinischen und griechischen Prosodie, auch einigermaaßen nach der deutschen, haben das jambische und trochäische Sylbenmaaß

einer-

einerley Takt: nähmlich einen ungeraden Takt von drey Theilen, deren zwey in einen zusammengezogen sind; aber als Rhythmus betrachtet, sind sie verschieden. Der jambische Rhythmus ist so: ♪♩|♪♩|, der trochäische so: ♩♪|♩♪|. Eben diesen Takt würde ein Pyrrhichischer Vers haben; aber als Rhythmus wäre er von einer andern Art;

♪♪♪|♪♪♪|

Im Tanz kann ein Schritt, oder Pas, aus zwey, aus drey oder aus vier Zeiten, oder kleinen Bewegungen bestehen. Die Zahl dieser Zeiten, und die Geschwindigkeit, womit der ganze Pas vollendet wird, machen den Rhythmus aus, in sofern er Takt genennt wird; aber das Verhältniß der Zeiten gegeneinander macht eine Verschiedenheit im Rhythmus aus.

Wenn nun aus mehrern Takten wieder größere Glieder gebildet worden, so daß zwey, drey oder vier Takte allemal einen dem Gefühl vernehmlichen Abschnitt in der Reihe der Töne, oder der Bewegung machen, so entstehet der zusammengesetzte Rhythmus. In der Poesie bestimmt das Sylbenmaaß den Takt und zugleich den einfachen Rhythmus; die Versart aber, oder das Metrum, den zusammengesetzten. Man stelle sich folgende Versart vor:

– –, – ◡◡;
◡ –, ◡ –;

so ist hier ein Takt von zwey Zeiten, in welchem zwey einfache Rhythmen, nähmlich der Spondäus und der Daktylus vorkommen. Zugleich aber kommen zweyerley größere Glieder oder Verse vor, davon einer aus einem Jambus und Daktylus, der andre aus zwey Jamben besteht; hier hat also der erste Vers einen zusammengesetzten Rhythmus, der anders ist, als der zusammengesetzte Rhythmus des andern Verses.

Jedermann weiß, wie unzählig viele Veränderungen durch die zusammengesetzten Rhythmen entstehen können. Die unerschöpfliche Mannichfaltigkeit der Versarten dienet zum Beyspiel, aus dem auch auf Musik und Tanz kann geschlossen werden. Ueber diesen Rhythmus ist in Ansehung der Musik zu merken, daß seine Glieder nicht nothwendig aus ganzen Takten bestehen, wie z. E. dieses ♩♩♩|♩♩♩||, sondern auch aus getheilten Takten: als so: ♩♩|♩♩♩|♩||, oder so: ♩♩♩|♩♩♩|♩♩||. Nämlich man kann diesen Rhythmus am Anfang, in der Mitte oder beym letzten Theil des Taktes anfangen; aber er muß, um eine Anzahl ganzer Takte zu haben, alsdenn auch wieder vor dem Taktheil aufhören, bey dem er angefangen, wie obige Beyspiele zeigen.

Endlich giebt es auch einen doppelt und dreyfach zusammengesetzten Rhythmus. Der doppelt zusammengesetzte besteht aus Perioden von zwey, oder mehrern zusammengesetzten Rhythmen. Zum Beyspiel dienen die Versarten, wo allemal zwey, drey oder mehr Verse eine rhythmische Periode machen, die immer wiederkommt. In der elegischen Versart, in unsern Alexandrinern, die immer wechselsweise männlich und weiblich endigen, und in andern Versarten, machen zwey Verse die Periode, oder den doppelt zusammengesetzten Rhythmus aus; in andern Versarten kommen drey, in andern vier Verse auf eine Periode, die alsdenn eine Strophe genennt wird.

Wo doppelte wiederkommende Strophen sind, da ist der Rhythmus dreyfach zusammengesetzt: aus Versen, und aus zweyerley großen Perio-

Perioden. So sind die meisten Tanzmelodien. Zwey, oder mehr Takte machen einen Einschnitt oder Vers; zwey, oder mehr Einschnitte eine Periode, oder einen Haupttheil; zwey Haupttheile machen die ganze Strophe, oder die ganze Melodie, die in der Folge so oft wiederholt wird, bis der Tanz zu Ende ist. Dieses ist die vollkommenste rhythmische Einrichtung; weil eine noch größere Mannichfaltigkeit der Zusammensetzung dem Ohr nicht mehr faßlich wäre.

Mit diesen Tanzmelodien kommen unsre alten jambischen und trochäischen Versarten mit doppelten Strophen genau überein. Man nehme z. B. Hallers Doris: die Füße sind Takte, durchaus von ähnlichem Rhythmus, nämlich Jamben. Vier solche Takte machen einen Einschnitt, nur haben zwey Verse außer den vier Füßen eine angehängte kurze Sylbe, um den Einschnitt oder Vers fühlbarer zu machen. Diese drey Einschnitte machen die erste Periode, oder den ersten Theil der Melodie aus.

> Komm Doris, komm zu jenen Buchen,
> Laß uns den stillen Grund besuchen,
> Wo nichts sich regt als ich und du.

Dann folgt ein ähnlicher und gleichgroßer zweiter Theil:

> Nur noch der Hauch verliebter Weste
> Belebt das schwanke Laub der Aeste
> Und winket dir liebkosend zu.

Dieser Theil unterscheidet sich von dem ersten durch den Ton; und jeder Tonsetzer von mittelmäßigem Nachdenken würde ihn auch in einem andern Ton, z. B. in der Dominante des ersten, setzen; gerade wie man es insgemein mit den Tanzmelodien macht. Hernach wird dieselbe Strophe mit allen ihren Rhythmen so lange wiederholt, bis das Lied zu Ende ist.

Bey dieser Gelegenheit muß ich anmerken, daß diese Art Strophen für den Gesang die vollkommenste rhythmische Einrichtung haben. Die lyrischen Versarten der Alten schiken sich selten für unsere Musik. Allem Ansehen nach haben die Griechen ihrem Gesang keine harmonische Begleitung gegeben, folglich auch keine harmonische Cadenzen gekannt, und einen vollen Redesatz nicht, wie wir thun, durch eine Cadenz geschlossen. Ihr Sylbenmaaß allein war hinreichend, die Einschnitte völlig fühlbar zu machen. Vielleicht könnten wir den Gesang der Alten wieder finden, wenn ein Tonsetzer von Geschmak versuchen wollte, die Klopstokischen Oden nach griechischen Sylbenmaaßen so zu setzen, daß der Gesang einer Strophe auf alle andern gleich gut paßte. Doch dieses im Vorbeygang.

Dieses kann hinlänglich seyn, jedem aufmerksamen Leser einen richtigen Begriff von dem zu geben, was in der Musik und Tanz Rhythmus genennt wird. Man sieht daraus, daß er im Grunde nichts anders sey, als eine periodische Eintheilung einer Reihe gleichartiger Dinge, wodurch das Einförmige derselben mit Mannichfaltigkeit verbunden wird; so, daß eine anhaltende Empfindung, die durchaus gleichartig (homogen) gewesen wäre, durch die rhythmischen Eintheilungen Abwechslung und Mannichfaltigkeit bekommt. Es ist aber der Mühe werth seinem Ursprung und seinen Wirkungen näher nachzuforschen.

Daß der Rhythmus nichts Gekünsteltes sey, das aus Ueberlegung entstanden, sondern eine natürliche Empfindung zum Grund habe, kann daraus abgenommen werden, daß auch halb wilde Völker ihn in ihren Tänzen beobachten, und daß alle Menschen in gewisse Verrichtungen etwas Rhythmisches bringen, ohne zu wissen, warum. Jeder Mensch, der mit einer gewissen Geschwindigkeit etwas

was zu zählen hat, wird nicht lange in ununterbrochener Gleichförmigkeit so zählen; Eins, zwey, drey, vier, u. s. w. sondern gar bald die Zahlen gliederweis, zwey, drey, oder mehr Zahlen auf ein Glied, abtheilen; nämlich so: Eins zwey; drey vier u. s. f. oder so: Eins zwey drey; vier fünf sechs; u. s. f. Geschiehet das Zählen langsam, so daß es nicht wohl mehr angeht, mehr Zahlen zu einem Glied zu nehmen: so sucht man die zu große Einförmigkeit dadurch zu unterbrechen, daß man eine Zahl in zwey Theile theilet. Anstatt so zu zählen: Eins — zwey — drey —, so daß zwischen zwey Wörtern eine merkliche Zeit verflösse, fällt man bald darauf, so zu zählen: Eines; zwey-e drey-e; u. s. f.

Sobald das Ohr laute Schläge, die in gleichen Zeiten hinter einander folgen, vernimmt: so kann man sich nicht enthalten, im Geiste sie zu zählen; folglich sie auf beschriebene Art einzutheilen. Machen wir diese Schläge selbst, so richten wir sie schon so ein, daß das rhythmische Zählen durch die Verschiedenheit der Schläge selbst erleichtert werde. Der Faßbinder, oder Böttcher, der seinen Reifen antreibet, der Kupferschmidt, der einen Kessel hämmert, fällt gar bald darauf, seine Schläge nicht einzeln in völliger Gleichheit so zu thun: [Notenbeispiel] u. s. f. er wird bald so schlagen: [Notenbeispiel] u. s. f. oder so: [Notenbeispiel] u. s. f. um die Stärke oder den Ton der drey, oder vier auf einen Takt gehenden Schläge etwas abzuändern, damit die Eintheilung in Glieder dem Ohr merklich werde.

Eben so gewiß wird man aber auch ein Glied dem andern gleich machen. Denn wenn einer gleich den Einfall hätte so zu zählen [Notenbeispiel] so wird er unfehlbar aus zwey oder drey ungleichen Gliedern wieder gleiche Einschnitte machen, also: [Notenbeispiel] u. s. f. denn er wird fühlen, daß ihm ohne diese Einförmigkeit das Zählen zu mühsam werden würde.

Da wir nun aus ungezweifelter Erfahrung wissen, daß dergleichen rhythmische Eintheilungen natürlich sind und im Gefühle liegen: so ist zu untersuchen, auf was für einem Grunde dieses natürliche Gefühl beruhe.

Hier ist zuvörderst anzumerken, daß wie bey einer Reihe solcher Vorstellungen, die schon an sich, oder nach ihrer materiellen Beschaffenheit Abwechslung und Mannichfaltigkeit haben, die uns dabey nöthige Wirksamkeit zu unterhalten, keinen Rhythmus verlangen. Bey einer Rede, die uns blos durch Erzählung, oder durch Entwiklung der Begriffe unterrichten soll, verlangen wir nichts rhythmisches. Auch da, wo man uns rühren will, vermissen wir den Rhythmus nicht, sobald man uns einen rührenden Gegenstand so beschreibet, daß wir immer etwas neues, das die Empfindung zu reizen im Stande ist, darin gewahr werden. Der Mensch, der uns zum Mitleiden gegen sich bewegen will, darf uns nur das Elend, das ihn drükt, umständlich erzählen, so werden wir gewiß, so lange die Erzählung währet, in einer anhaltenden Rührung ihm zuhören, ohne etwas rhythmisches in seinem Vortrag nöthig zu haben, diese Empfindung zu unterhalten. Sie wird durch immer neue Umstände des Elendes, die wir währender Erzählung erfahren, genugsam unterhalten.

Eben diese Beschaffenheit hat es auch mit unsern Verrichtungen. Die dabey nöthige Anstrengung der Kräfte hat keiner fremden Unterstützung nöthig, wenn die Arbeit selbst uns immer etwas neues hervorbringt. Kein Mahler wird den Pensel rhythmisch führen; das Neue, das auf jeden Strich entstehet, hat hinlänglichen Reiz das Bestreben zu Fortsetzung der Arbeit anhaltend zu machen: aber wer etwas glatt feilet, oder irgend eine Arbeit zu verrichten hat, deren Einerley durch nichts Neues gewürzt wird, fällt gar bald auf rhythmische Bewegungen, welche Voß sogar bey dem Kämmen und Reiben der Bader bemerkt hat*). Also entstehet überhaupt der natürliche Hang zum Rhythmus nur da, wo wir einige anhaltende gleichartige Empfindungen haben.

Aber warum sind denn alle Völker der Erde darauf gefallen, den Gedichten, die ja durch ihren Inhalt schon Abwechslung genug haben, einen Rhythmus zu geben, wenn er nur da natürlich ist, wo das Einerley muß unterbrochen werden? Darum, weil das Gedicht außer der Wirkung, die durch die Reihe der Vorstellungen, die es enthält, oder durch seine Materie entstehet, und die es mit der Prosa gemein hat, noch eine andere durchaus gleichartige fröhliche, oder traurige, oder zärtliche Empfindung zum Zwek hat, deren Dauer ohne den Rhythmus nicht zu erhalten wäre. Man siehet dieses am deutlichsten daraus, daß oft die schönste Ode, oder das rührendste Lied die Kraft, uns in der einförmigen Empfindung zu unterhalten, durch die getreueste Uebersetzung verlieret. Diese giebt uns zwar dieselbe Reihe der Vorstellungen, aber wegen Mangel des Rhythmus hat sie die Kraft nicht mehr, uns in einer anhaltenden Empfindung der Fröhlichkeit, oder Zärtlichkeit, die das Original erwekt, fortzuführen. Man liest die Ilias, oder Aeneis noch immer mit Vergnügen in einer guten prosaischen Uebersetzung: aber die anhaltende Empfindung der Feyerlichkeit und Hoheit der Handlung verschwindet darin.

*) Er erwähnet dessen in seiner Abhandlung, de poematum cantu et viribus rhythmi.

Wir sind also durch gewisse Erfahrungen überzeuget, daß der Rhythmus da nothwendig sey, wo ein durchaus gleichartiges Bestreben, oder eine durchaus gleichartige Empfindung soll anhaltend seyn.

Dieses leitet uns auf die Entdekung des eigentlichen Grundes, auf dem die Wirkung des Rhythmus beruhet. Jeder angenehme oder unangenehme Eindruk, den wir bekommen, verschwindet gar bald, wenn die Ursache, die ihn hervor gebracht hat, nicht wiederholt wird. Die Empfindung folget den Gesetzen der Bewegung. Der Kreisel, den der Knabe in Bewegung gesetzt hat, drehet sich eine kurze Zeit, und fällt hin; wenn seine Bewegung anhaltend seyn soll, so muß der Knabe von Zeit zu Zeit durch wiederholte Schläge ihm neue Kraft geben. Wird eine leidenschaftliche Empfindung dadurch unterhalten, daß immer neue und andre Eindrüke dieselbe erneuern, so bleibet sie nicht gleichartig; das Gemüthe bleibet zwar in beständiger Bewegung; aber sie wird bald stärker, bald schwächer, bald auf andere Gegenstände gerichtet und ändert wol gar ihre Art ab. Dieses erfahren wir bey leidenschaftlichen Erzählungen eines Geschichtschreibers. Wenn gleich seine Erzählung durchaus traurig ist, so sind die Dinge, die er uns sagt, doch von so verschiedener Art, und von so sehr verschiedener Kraft, daß wir bald sanfter, bald sehr schmerzhaft gerühr-

wer

werden, bald aber ziemlich gelassen ihm zuhören.

Hieraus sehen wir, daß nur die fortgesezte Wiederholung gleichartiger Eindrüke die Kraft habe, dieselbe gleichartige Empfindung eine Zeitlang zu unterhalten. Und hierin liegt der Grund der wunderbaren Wirkung des Rhythmus, die wir nun näher betrachten wollen.

Wir haben gesehen, daß der Rythmus eine Reihe aufeinander folgender einfacher Eindrüke, dergleichen die Schläge oder Töne sind, in gleich grosse, periodisch wiederkommende Glieder eintheilet, und daß uns dieses in einem anhaltenden Horchen auf die wiederkommenden gleichen Schläge und Glieder, und also in einem beständigen Zählen unterhält. Hierin liegt nun das ganze Geheimniß der Kraft desselben. Damit wir aber durch allgemeine Beobachtungen nicht undeutlich werden, wollen wir die Erklärung dieser Sache gleich auf besondere Fälle anwenden.

Der einfachste Rhythmus ist der, da durchaus gleiche Glieder beständig wiederholt werden, wie der Rhythmus des Dreschens, des Schmiedens, des Marschirens, und viel andre dieser Art. Daß er die verschiedenen Arbeiten, wobey er vorkommt, erleichtere, und die Arbeiter zu anhaltender Anstrengung ihrer Kräfte ermuntere, ist eine bekannte Sache, folglich ist hier nur zu erklären, wie es mit dieser Aufmunterung zugehe. Jeder Drescher hat zu einem Gliede des Rhythmus seinen Schlag, den er genau immer auf denselben Zeitpunkt, oder nach einer gewissen Anzahl andrer Schläge, zu wiederholen hat. Dieses erhält ihn in beständiger Aufmerksamkeit auf die Zeit, da er einfallen muß, in beständigem Zählen. Dieses Zählen aber wird ihm dadurch erleichtert, daß er die Zwischenschläge der andern in gleichen Zeiten nicht nur deutlich vernimmt, sondern jeden durch seinen besondern Accent, wenn ich hier dieses vornehme Wort brauchen darf, unterscheidet, und daß überhaupt die Glieder kurz sind, oder aus wenigen Schlägen bestehen. Also hat er nicht einmal nöthig mit Worten zu zählen; sein Gefühl empfindet dieses Zählen auch ohne Worte. Kommt nun der Zeitpunkt seines Schlages, so fällt er mit Lust ein, weil er an dieser Ordnung ein Wolgefallen hat. Die beständige Aufmerksamkeit auf das Zählen aber, so gering sie auch scheinet, hindert ihn, auf das Ermüdende der Arbeit Achtung zu geben. Es ist damit, wie mit jeder andern ermüdenden Verrichtung, die man ohne merkliche Aufmerksamkeit thun kann. Die Beschwerlichkeit des Gehens wird dem Wanderer dadurch erleichtert, daß er unaufhörlich andere Gegenstände sieht, oder daß durch ein Gespräch mit seinen Gefährten, das Aufmerken auf die Anstrengung der Kräfte verdunkelt wird.

Hat nun der Rhythmus außer seiner richtigen Abmessung der Zeit noch etwas charakteristisches; ist er fröhlich, zärtlich, ernsthaft: so wird auch auf jede periodische Wiederkunft desselben Gliedes, der Eindruk derselben Empfindung wiederholt. Dies ist nach einem vorher gebrauchten Bilde immer ein neuer Schlag, den der Knabe seinem Kreisel giebt. Dadurch wird dieselbe Empfindung der Fröhlichkeit, der Zärtlichkeit, des Ernstes u. d. gl. fortdauernd unterhalten, und durch die Einförmigkeit des Zählens, das man dabey durch das bloße Gefühl verrichtet, wird das Gemüth in dieser Empfindung gleichsam eingewieget. Daher entstehet das gleich anhaltende Gefühl, womit man einem Gesang zuhöret.

Aber dieses ist noch nicht alles. Der Sänger, Spieler, oder Tänzer, der durch Bewegung seiner Gliedmaaßen den Rhythmus mit hervor-

bringen hilft, selbst der Zuhörer, der nur leise mitsingt, oder stille sitzend mittanzt, empfindet noch eine, auf jeden Takt und jeden Einschnitt wiederholte Aufmunterung. Denn wie in dem vorher erklärten Beyspiel der Drescher in beständiger Aufmerksamkeit ist, seinen Schlag zu rechter Zeit anzugeben, so wird auch der Spieler, Tänzer und Zuhörer in beständiger Aufmerksamkeit erhalten, durch genaue Beobachtung der Accente den Rhythmus merklicher zu machen. Daher entsteht auf jeden Niederschlag des Taktes, und auf jeden Eintritt eines neuen Abschnittes, ein neues Bestreben den Nachdruk richtig anzugeben. Ehe also der vorhergehende Eindruk noch ganz erschöpft ist, kommt schon ein neuer, und dadurch geschiehet gewissermaassen ein Aufsummen, eine Anhäufung der Empfindung und der Wirksamkeit, wodurch das Gemüth immer mehr angefeuert und in der Empfindung gestärket wird. Dieses kann so weit gehen, daß endlich das ganze System der Nerven in Bewegung kommt, die, wie jede Bewegung, wo immer neue Stösse hinzukommen, ehe die vorigen erschöpft sind, immer schneller wird; so daß ein empfindsames Gemüth zulezt ganz ausser sich kommen kann.

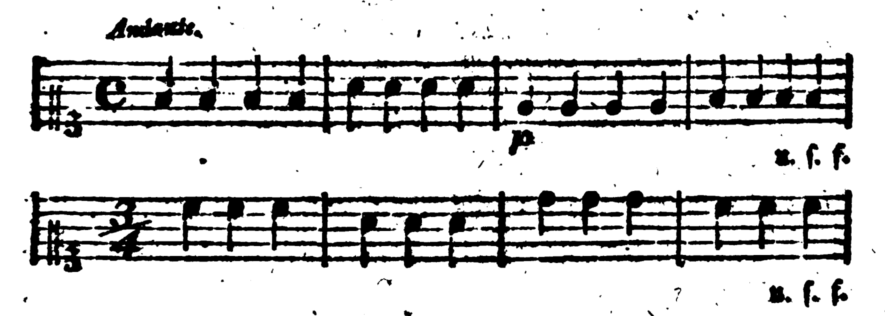
Man siehet in der That bisweilen Personen, die mit mäßiger Lust zu singen, oder zu tanzen anfangen, allmählig aber, besonders wenn die begleitenden Instrumente den Rhythmus allmählig fühlbarer machen, immer in stärkeres Feuer kommen, und nicht aufhören, bis sie wie ohnmächtig hinsinken, weil der Körper die Ermüdung nicht länger zu ertragen vermögend ist. Es ist nicht möglich, alles, was dabey in dem Gemüthe vorgeht, so genau zu beschreiben; wer aber gewohnt ist, psychologische Erscheinungen mit einiger Genauigkeit zu beobachten, der wird aus dem, was wir hier angemerkt haben, die Wirkung des Rhythmus zur Erleichterung anhaltender gleichartiger Arbeit, und zur Unterhaltung, auch allmähliger Verstärkung der Empfindungen völlig begreifen.

Endlich läßt sich aus allen diesen Betrachtungen über den Rhythmus einsehen, wie vermittelst desselben eine Reihe an sich unbedeutender Töne die Art einer sittlichen oder leidenschaftlichen Rede annehmen könne. Dieser Punkt verdiente allein umständlich ausgeführt zu werden, weil dadurch das wahre Wesen, die innerste Natur der Musik deutlich würde an den Tag gelegt werden. Aber dieses erfodert eine weitläuftige Abhandlung, zu der wir einen der Sache kundigen Mann aufzumuntern wünschten, weil alle, die bisher von der Musik geschrieben haben, diesen, das ganze Wesen der Kunst aufdekenden Punkt, fast gänzlich mit Stillschweigen übergehen. Wir müssen uns begnügen, die Sache durch wenige Fundamentalanmerkungen blos anzudeuten.

1. Eine Reihe Töne, in blos durchaus gleich lange und gleichartige Takte eingetheilt, wie das Dreschen oder das Hämmern der Schmiede, hat schon die Kraft, daß sie die Arbeit des Dreschens und Schmiedens erleichtert; für den Zuhörer aber, der diese Schläge als bloße Töne betrachtet, und sie als etwas der Sprache ähnliches beurtheilet, hat sie schon etwas bedeutendes. Denn sobald man sich dabey vorstellt, man höre einen Menschen in einer unbekannten Sprache reden, so erwekt diese Folge in gleiche Glieder eingetheilter Töne den Begriff eines Menschen, den ein einziger Gegenstand in einer bestimmten Empfindung oder Wirksamkeit unterhält; und von der Art dieser Empfindung mögen wir bemerken, ob sie lebhaft, oder sanft und ruhig sey.

Man

Man wird sogar finden, daß es möglich sey, blos durch diese allereinfacheste rhythmische, den Worten nach völlig unverständliche Sprache, verschiedene Gemüthslagen auszudrüken. Dieses läßt sich leicht empfinden, ob es gleich mit wenig Worten nicht zu beschreiben ist. Wer die Materie ausführlich behandeln wollte, dürfte nur nach verschiedenen Taktarten und Bewegungen eine Folge solcher Schmiederhythmen aufsetzen, und sie durch Höhe und Tiefe, durch piano und forte unterscheiden, als z. B.

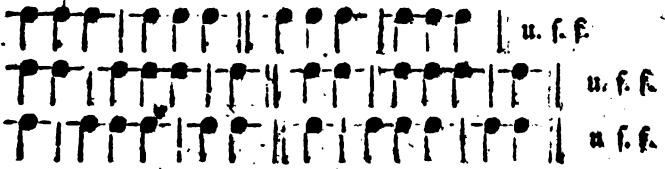


so würde ihm gar nicht schwerfallen, verschiedene Folgen dieser Art zu machen, deren jede einen ziemlich genau bestimmten Charakter hätte. Und daraus würde man anfangen zu begreifen, wie blos unbedeutende Töne schon durch die einfacheste rhythmische Eintheilung bestimmte, obgleich nur noch allgemeine Bedeutungen bekommen können.

2. Geht man nun einen Schritt weiter, und setzet aus diesen einfachen Gliedern oder Takten größere zusammen, so, daß jedes größere Glied aus zwey, aus drey, oder aus vier Takten besteht, so bekommt man durch diese neue rhythmische Eintheilung ein Mittel mehr, dieser an sich unverständlichen Sprache verständliche Bedeutung zu geben. Dadurch kann man diese Sprache in längere, oder kürzere Sätze eintheilen, und aus mehr, oder weniger Sätzen bestimmt abgesetzte Perioden machen.

3. Um diese Sprache noch verständlicher zu machen, kann man mit den einzeln, aus zwey, drey, oder vier Takten bestehenden Sätzen, ungemein viel Veränderungen vornehmen, deren jede etwas anderes bedeutet. So kann man, um nur etwas besonderes zum Beyspiel anzuführen, sehr leicht durch dergleichen Veränderungen andeuten, ob die Empfindung ruhig, oder unruhig, ob sie in gleicher Art anhaltend, oder veränderlich, ob sie starken oder geringen Veränderungen unterworfen sey, ob sie im Fortgang stärker oder schwächer werde.

Um dieses alles zu empfinden, dürfte man nur verschiedene dergleichen rhythmische Veränderungen mit ein und eben derselben Reihe Töne vornehmen. Man stelle sich aus fast unzähligen nur folgende vor:



u. s. f.

u. s. f.

und gebe genau auf die bey jeder Art veränderte Empfindung Achtung: so wird man gar leicht begreifen, wie das Gefühl ruhiger oder unruhiger, allmählig zu- oder abnehmender, eine Zeitlang anhaltender, und denn sich plötzlich abändernder, und noch auf mehrere Arten abgewechselter. Empfindungen dadurch zu erweken sey.

Ich will nicht weiter gehen; denn dieses Wenige ist völlig hinlänglich, zu begreifen, wie vermittelst Bewegung und Rhythmus allein, der Gesang zu einer ziemlich verständlichen Sprache der Leidenschaft werden könne. Aber sehr zu wünschen wäre es, daß sich ein Meister der Kunst die Mühe gäbe, die verschiedenen Arten des Rhythmus deutlich aus einander zu setzen, den Charakter jeder Art zu bestimmen, und denn zu zeigen, was man sowol durch einzele Arten, als durch Abwechslung und Vermischung mehrerer Arten auszudruken im Stande sey.

Dadurch würde der Grund zu einer wahren Theorie der rhythmischen Behandlung eines Tonstüks gelegt werden, die von der größten Wichtigkeit ist, und zur Kunst des Satzes noch gänzlich fehlet. Denn bis izt verläßt sich jeder Tonsetzer auf sein Gefühl.

Nun sollten wir diesen Artikel mit den wichtigsten praktischen Regeln zur Behandlung des Rhythmus beschließen. Da aber, wie gesagt, die Theorie selbst noch fehlet, so müssen wir uns mit einigen blos allgemeinen Grundsätzen, deren Beobachtung in der Ausübung dienlich ist, behelfen.

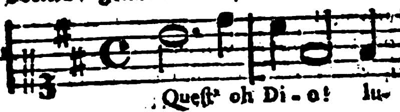
1. Empfindungen sanfter und ruhiger Art, die durchaus anhaltend sind, erfodern einen sehr leichten, faßlichen und sich durchaus gleichbleibenden Rhythmus. Dieses ist der Fall aller Lieder, und aller Tanzmelodien. Denn da muß das Gemüthe durchaus in einerley und nicht heftigen Leidenschaft unterhalten werden; folglich hat da keine Abwechslung, oder Veränderung des Rhythmus statt. Daher sind solche Melodien auch kurz, bloße Strophen, die aber, so lange die Empfindung dauern soll, wiederholt werden.

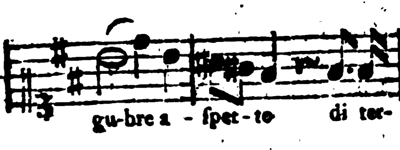
Aber in den Liedern selbst ist doch dieser Unterschied zu beobachten, daß für leichte, gleichsam nur auf der Oberfläche der Seelen schwebende Empfindungen, ingleichen für tändelnde Fröhlichkeit die kürzesten und leichtesten, für etwas ernsthaftere und tieferdringende Empfindungen längere rhythmische Eintheilungen zu wählen seyen. Wäre die Empfindung schon ganz ernsthaft und etwas finster, so würde sie wol ganz lange Glieder, da zwey Rhythmen, jeder von drey, oder wol gar vier Takten, so in einander geschlungen wären, daß sie nur nach sechs oder acht Takten merkliche Abschnitte machten, vertragen.

2. Mehr abwechselnd muß der Rhythmus in den Stüken seyn, die veränderte, steigende, oder fallende, oder auf andre Arten sich nicht gleichbleibende Leidenschaften ausdrüken. Da muß der Rhythmus bald aus längern, bald aus kürzern Gliedern bestehen, und die Abwechslung muß schneller oder langsamer seyn, je nachdem die Abwechslung der Empfindung es erfodert. Man kann da schon Abschnitte von einem einzigen Takt, unter größere setzen; man kann auf einem Abschnitt, dessen kleinere
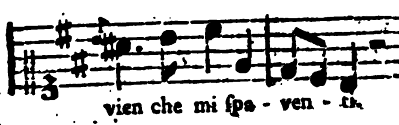
Glieder aus zwey Takten bestehen, einen folgen lassen, dessen Glieder drey Takte haben, u. s. w. Diese Mannichfaltigkeit der Rhythmen muß sich nach den Abänderungen in der Empfindung richten.

3. Noch mehr kann man sich von der Regelmäßigkeit entfernen, wenn die Empfindung etwas widersinniges, seltsames hätte. Es ist nicht schwer, zu begreifen, wie durch rhythmische Abwechslungen Unentschlossenheit, Wankelmuth, Verwirrung und dergleichen auszudrüken seyn. Ich will nur folgendes Beyspiel hiervon anführen, das aus Grauns Oper Rodelinde genommen ist.
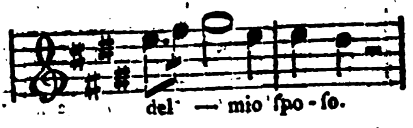








Hier sind vier Sätze, oder Einschnitte, deren jeder bey regelmäßiger Behandlung des Rhythmus von zwey Takten seyn sollte. Der erste aber wird schon auf dem dritten Viertel des zweyten Taktes abgebrochen, und der zweyte tritt deswegen um ein Viertel zu frühe ein, hat aber, wenn man die Pause im vierten Takte mitrechnet, seine völlige Länge von acht Vierteln. Der dritte wird wieder auf dem siebenten Viertel abgebrochen, und dadurch bekommt der vierte wieder einen veränderten Umfang, nämlich mitten im Takt, da die zwey vorhergehenden auf dem letzten Viertel, der erste aber mit dem ersten Viertel des Takts angefangen.

Diese ganz unregelmäßige Behandlung des Rhythmus steht hier, wo Schreken und Verwirrung auszudrüken ist, sehr gut, und ist deswegen als ein Beyspiel einer besondern Wirkung des Rhythmus aufgeführt worden.

4. Bey außerordentlichen Gelegenheiten, da man in einer Stelle einen besondern Nachdruk sucht, kann durch Veränderung der Bewegung eine sehr bedeutende Veränderung des Rhythmus hervorgebracht werden. Man sehe dieses Beyspiel:





Dieses sollte nach der rhythmischen Einrichtung der Arie, woraus es genommen ist, ein Satz von vier Takten seyn; und ohne die besondere Absicht, auf das Wort Ombra eine feyerliche Traurigkeit zu legen, würden die zwey ersten Takte nur einen, nämlich



ausgemacht haben, und so hätte der Rhythmus seine Regelmäßigkeit. Weil der Tonsetzer hier besonders nachdrüklich seyn wollte, hat er zwey Takte daraus gemacht, damit die beyden ersten Sylben noch einmal so langsam, und mit gleichem Accent könnten ausgesprochen werden, welches

ches hier von großem Nachdruk ist; und der würde eine schwache Beurtheilung verrathen, der hier Graun eines Fehlers gegen den Rhythmus beschuldigte, da er einen Satz von fünf Takten, anstatt viere, gemacht hat.

5. Ich will bey dieser Gelegenheit auch einer andern scheinbaren Unregelmäßigkeit des Rhythmus erwähnen, die oft sehr angenehme Wirkung thut. Sie besteht darin, daß ein nicht zum Rhythmus gehöriger Takt, wo etwa die Singestimme einen Takt pausirt, eingeschoben wird, da ein Instrument einen vorhergehenden Ausdruk der Singestimme wiederholt, oder nachahmet, wie in folgendem Beyspiel:



Hier ist ein Satz von vier Takten, der aber in der Mitte einen merklichen Einschnitt hat, indem die singende Stimme pausirt, da inzwischen die Violin den lezt vorhergehenden Takt wiederholt. Dieses ist ein sehr mahlerischer Ausdruk, um das Horchen einer durch süße Hoffnung getäuschten Person auszudrüken. Der Satz bleibt darum doch nur von vier Takten.

Wer in den Arien der größten Meister, eines Händels, Grauns, Hassens, dergleichen Irregularitäten aufsuchen will, wird daher einen schönen Vorrath von Beyspielen außerordentlicher Behandlungen des Rhythmus antreffen, wodurch der Ausdruk oft auf die glücklichste Art unterstützt wird. Besonders würde man da manchen vortrefflichen Kunstgriff antreffen, wie ein Tonsetzer von Gefühl die Fehler, die der Dichter etwa in Absicht auf den Rhythmus begangen hat, zu verdeken wisse.

* * *

Die von Hrn. Sulzer angeführte Abhandlung des Is. Vossius, De poematum cantu et viribus Rhythmi, Lond. 1673. 8. ist, im 1ten B. S. 1. u. f. der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der sch. Wissenschaften und fr. Künste, Berl. 1759. 8. und der Anfang zu einer bessern, im 3ten Bande von Hrn. Forkels Musikalisch-kritischen Bibliothek, Gotha 1779. 8. S. 1. u. f. zu finden. Mehrere seiner Behauptungen sind von dem Engländer Foster, in dem Essay on the different nature of accent and quantity . . . Eton. 1763 u. 1766. 8. geprüft und widerlegt worden. — Uebrigens handeln noch von dem Rhythmus, oder von dem, was die Alten so nannten, der Grammatiker Fab. Mar. Victorinus, (370) in s. Schrift De orthogr. et rat. carminum. — P. J. Burette (Sur le rhythme de l'anc. Musique, in dem 7ten Bd. S. 235. der Mem. de l'Acad. des Inscr. — Der 6te Abschn. in der Abhandl. des Burney von der Musik der Alten, vor dem 1ten Bd. seiner history of Musik, deutsch, von Hrn. Eschenburg, Leipz. 1781. 4. (der aus der vorhergehenden das mehreste gezogen.) — Hen. Nas (De rhythmo Graecor. lib. singul. . . . Oxon. 1789. 8. (Das Buch enthält 6 Kapitel folgenden Inhaltes, Rhythm. quid sit; de rhythm. Musicae; de rhythm. carminis; de rhythm. prosae; de scansione rhythmi; exempla periodor. rhythmicar. und einen Anhang de caesura metr. Graecor.) — — Ferner gehören, im Ganzen, hieher: der Essay on the Harmony of Language . . . Lond. 1574. 8. von Mitford; und mehrere Bemerkungen aus J. Steele Prosodia ration. L. 1779. 4. vorzüglich S. 201 u. f. — Ein Auff. von W. Young, in dem 2ten Bde. der Transact.

Transact. of the Roy Soc. of Edinb. 1790. 4. über die rhythmischen Maaße überhaupt. — — Die Lehre von dem musikalischen Rhythmus hat, unter andern, Jos. Riepel, in seinen Anfangsgründen zur musikalischen Setzkunst (Regensb. 1754. 2te Aufl.) ganz gut, obgleich in einem sehr schlechten Style auseinander gesezt. — — S. übrigens die Artikel Accent, Wohlklang, u. d. m.

Richtigkeit.

(Schöne Künste.)

Richtig nennt man eigentlich das, was ohne Fehler ist; und hieraus erkennet man die Bedeutung des Wortes Richtigkeit. Eigentlich ist sie die Vollkommenheit in dem Mechanischen der Kunst. Eine Rede hat Richtigkeit in Gedanken, wenn nichts Falsches darin ist; im Ausdruk, wenn die Wörter gerade das sagen, was sie sagen sollen, und wenn die Regeln der Grammatik genau beobachtet worden. Der Vers ist richtig, wenn nichts gegen die Prosodie versehen ist; die Zeichnung, wenn sie die wahre Form und die wahren Verhältnisse der Dinge angiebt. Ein Tonstük ist im Satz richtig, wenn nichts gegen die Regeln der Harmonie, des Takts und des Rhythmus versehen worden.

Obgleich ein Werk des Geschmaks bey der genauesten Richtigkeit höchst schwach und unbedeutend seyn kann: so ist sie ihm doch nothwendig, weil jeder Fehler dem, der ihn bemerkt, anstößig ist. Aber die bloße Richtigkeit kann bisweilen schon Vergnügen erweken, ob es gleich scheinet, daß sie nur vor Mißvergnügen verwahre. Man fühlet dieses sehr bestimmt in den Werken der blos mechanischen Künste, wo es allemal Vergnügen macht, wenn ein Werk vollkommen das ist, was es nach mechanischen Regeln seyn soll. Das Werk des Pfuschers ist nur ohngefähr, wie es seyn sollte; das Runde ist nicht in der höchsten Vollkommenheit rund; das, was irgendwo hineinpassen oder sich wo anschließen soll, paßt und schließt zwar, aber nur unvollkommen, entweder mit Zwang, oder zu leicht. Das Werk eines vollkommnen Meisters aber zeiget nirgend einen Mangel: was schließen soll, schließt genau; was scharf seyn soll, ist höchst scharf u. s. w. Wer einiges Gefühl von Vollkommenheit und Genauigkeit hat, findet Vergnügen an einem solchen Werk; und dieses Vergnügen entsteht daher, daß man überall die Beobachtung der Regeln entdeket, daß man die vollkommene Gleichheit des Werks mit dem Ideal desselben, was die Regeln bestimmet, bemerket.

Das Vergnügen, das von der Richtigkeit herkommt, genießen eigentlich nur die Künstler und die Kenner, weil nur diese sich der Regeln deutlich bewußt sind; für andre ist die höchste Richtigkeit blos etwas verneinendes; sie verwahret nur vor Anstoß.

Wer also nicht blos Liebhabern, sondern auch Kennern gefallen will; wem daran gelegen ist, daß sein Werk nicht blos bey dem Liebhaber das bewirke, was es bewirken soll, sondern sich auch zugleich dem Verstand als ein vollkommen bearbeitetes Werk zeige, der muß sich der höchsten Richtigkeit und der Reinlichkeit *) befleißen. Dieses aber wird dadurch erleichtert, daß man sich aller mechanischen Regeln, denen ein Werk unterworfen ist, auf das deutlichste bewußt ist. Ein sorgfältiger Künstler verläßt sich nicht allein auf sein Genie, sondern studirt auf das genaueste das Mechanische seiner Kunst. So haben Klopstok und Ramler, in Absicht auf den Bau der Verse, sich gewiß nicht blos auf ihr feines Gehör verlassen, sondern alle Regeln der Vers-

*) S. Reinlichkeit.

Versification und des Wolklanges auf das genaueste erforschet. Ein Werk kann bey viel kleinen Unrichtigkeiten höchst schätzbar seyn. Hallers Gedichte wurden auch bey allen Unrichtigkeiten der ersten Ausgaben sehr hochgeschätzt, und verdienten es auch. Viel Gemählde sind bey mancherley Unrichtigkeit in Zeichnung, Perspektiv und Haltung von großem Werth. Bey dem allen sind die Unrichtigkeiten Kennern anstößig.

(*) Von der Richtigkeit oder dem Korrecten handeln besonders: der achtzehnte Abschnitt in J. E. Königs Philosophie der Künste, S. 462. u. f. — Ein Aufsatz; Ueber einige Schwierigkeiten der correcten Schreibart, im 25 Bde. der Neuen Bibl. der schönen Wissenschaften. — —

Riem; Riemlein.

(Baukunst.)

Ein kleines Glied in den Verzierungen der Baukunst*). Es ist platt und dienet vornehmlich zwey größere Glieder von einander abzusondern, und dadurch das Glatte, das Runde und Geschweifte zu unterbrechen, und etwas zu erheben. Man sehe die Figuren im Artikel Glieder.

Riesengebälk.

Ein Gebälke, welches durch die Stärke der Glieder, besonders durch große Balkenköpfe oder Kragsteine, eine außerordentliche Stärke an den Tag leget. Es gehöret also nur zu außerordentlich maßiven Gebäuden, so wie das Colisäum in Rom, an welchem ein solches Riesengebälke ist. In Gebäuden, wo mehr Säulenordnungen über einander stehen, und die dabey sehr maßiv sind, ist das Riesengebälk nothwendig; weil ein Gebälke, das blos nach den Verhältnissen der obersten Ordnung gemacht wäre, zu unansehnlich seyn würde. Es steht aber auch in Gebäuden, die blos die Höhe einer einzigen Ordnung haben, sehr gut, wenn diese Gebäude außerordentlich maßiv sind.

*) Lat. Regula; franz. Reglet, filet, listeau.

Rigaudon.

(Musik; Tanz.)

Ein kleines Tonstük zum Tanzen. Es wird in Allabrevetakt gesetzt, fängt mit dem vierten Viertel an:

Die Bewegung ist lebhaft und fröhlich. Es besteht in zwey Theilen, jeder von acht Takten; die Einschnitte sind von vier Takten; die kleinesten Noten sind Achtel.

In Balletten wird das Rigaudon sowol zum ernsthaften, als zum scherzhaften und niedrigen Charakter gebraucht.

Rinneleiste.

(Baukunst.)

Ein Hauptglied an dem obern Theil eines Kranzes*). Seine obere Hälfte ist herein, und die untere herausgebogen, so daß die Vorstechung der Höhe gleich ist. Die Abzeichnung dieses Glieds, das immer zu oberst an Gesimsen zum Abtropfen des Regens angebracht wird, und auch daher seinen Namen hat, ist im Artikel Glieder zu sehen.

Ripienstimmen.

(Musik.)

Vom italiänischen Worte Ripieno, welches in Tonstüken bisweilen an den Stellen geschrieben wird, wo die beglei-

*) Lat. Sima; franz. Doucine, auch grande Cymaise.

begleitenden Stimmen, die eine Zeitlang pausirt hatten, zum Ausfüllen wieder eintreten sollen. Man nennt also in einem Tonstük, das nur eine einzige Hauptstimme, einen Hauptgesang hat, alle übrige Stimmen Ripienstimmen. Sie sind da, um die Wirkung der Hauptstimme entweder durch harmonischen, oder durch melodischen Ausdruk zu unterstützen, und den Gesang, oder die Hauptstimme zu heben. Daher fließen natürlicher Weise folgende Regeln, die der Tonsetzer in Absicht auf diese Stimmen zu beobachten hat.

Wo der Hauptgesang vorzüglich deutlich ist, und den wahren Ausdruk hinlänglich hat, müssen die Ripienstimmen die bloße Harmonie, so wie der Generalbaß, aber jeden Accord in seiner besten Lage gegen den Hauptgesang hören lassen*). Aber die Harmonie muß nicht zu vielstimmig und gleichsam vollgestopft seyn, weil der Gesang dadurch verdunkelt wird.

Die erste Violin muß den Hauptgesang eben nicht im Einklang, oder in der Octave mitspielen; geschieht es aber Terzen- und Sextenweis, so bekommt der Gesang oft große Annehmlichkeit, wie aus viel Arien von Graun und Hasse zu sehen.

Vornehmlich muß darauf gesehen werden, daß diese Stimmen durch ihren melodischen Gang die Empfindungen der singenden Person schildern, und den Ausdruk der Hauptmelodie bald in geschwinden Sechszehntel-, bald in punktirten, bald in geschleiften, oder gestoßenen Noten u. d. gl. nachdem der Ausdruk es erfodert, unterstützen. Aber dieses muß auf eine Art geschehen, daß keine Ripienstimme die Aufmerksamkeit besonders auf sich ziehe, wodurch ein zweyfacher Gesang entstünde. Darum muß jede höchst einfach seyn, und die leichtesten natürlichsten Fortschreitungen haben. Nur in den besondern Stellen, wo der Affekt eine außerordentliche Bestrebung erfodert, können sie auf eine kurze Zeit neben dem Hauptgesang gleichsam concertirend mitarbeiten.

*) S. Mittelstimmen.

Wo die Empfindung einförmig fortgeht, da können an den Stellen, wo die Hauptstimme eine kurze Zeit pausirt, oder wo sie sehr einförmig, aber in kräftig ausgedrükten Tönen fortschreitet, ingleichen bey den Clauseln der Einschnitte, die Ripienstimmen kurze, dem Ausdruk gemäße Sätze aus dem Ritornel, oder der Singestimme wiederholen, oder nachahmen; wenn es nur so geschieht, daß die Singstimme dadurch nicht verdunkelt wird. Dieses haben Graun und Hasse in ihren Arien gar oft mit großem Vortheil beobachtet, und dadurch die wahre Einheit und Uebereinstimmung im Ganzen erhalten. Aber sehr ungereimt ist es, bey solchen Stellen den Ripienstimmen, blos rauschende, nichtsbedeutende, oder gar dem Hauptausdruk zuwiderlaufende melodische Sätze zu geben. Dadurch wird die Einheit der Empfindung aufgehoben, man hört alle Augenblike etwas anders, und weiß am Ende des Stüks gar nicht, was man gehört hat. Dies ist der Fall, darin man sich nur zu oft befindet, wenn Tonsetzer ohne Geschmak die Kenntniß der harmonischen Behandlung für hinlänglich halten, eine gute Arie zu machen. Aus zusammengestoppelten Gedanken, deren jeder etwas anderes ausdrükt, und die ohne Ueberlegung bald in der Hauptstimme, bald in den Ripienstimmen erscheinen, kann kein Gesang entstehen, der die verständliche Sprache einer Leidenschaft schildere, sondern bloßes Geräusch.

Höchst ungereimt ist der jetzt ziemlich überhandnehmende elende Geschmak, den man vornehmlich in den neueren französischen Operetten antrifft, da man eine Schönheit darin sucht,

sucht, daß die Ripienstimmen recht viel zu arbeiten haben, und auch so widersinnig arbeiten, daß die Hauptstimme dabey wie eine kahle Mittelstimme klingt. Durch ein solches verworrenes Geräusche suchen sich die Tonsetzer zu helfen, denen die Natur die Gabe eines schönen Gesanges versagt hat. Man sollte denken, sie haben die Ripienstimme zuerst gesetzt, und hernach die Hauptstimme als eine Ausfüllung hineingezwungen.

Auch zum Vortrag der Ripienstimmen gehört viel Geschmak und Kenntniß der Harmonie und des Sazes überhaupt; und es ist gewiß, wie paradox es manchem vorkommen möchte, daß es leichter ist, ein guter Solospieler, als ein guter Ripieniste zu seyn. Doch ist hiervon schon anderswo gesprochen worden *).

(*) Ueber die Pflichten des Ripienviolinisten, von J. F. Reichardt, Berlin 1776. 8.

Ritornel.

(Musik.)

Vom italiänischen Ritornello, welches ursprünglich eine oder ein paar Perioden bedeutet, die von allen begleitenden Instrumenten gespielt, und währendem Pausiren der singenden Hauptstimme wiederholt wurden **). Gegenwärtig versteht man durch Ritornel den Theil eines Singestüks, eines Solo und Concerts, womit insgemein das Stük mit allen Instrumenten anfängt, und die Hauptgedanken des ganzen Stükes kurz vorträgt, worauf hernach die Singe- oder Hauptinstrumentalstimme eintritt; am Ende, da die Hauptstimme ihren Gesang vollendet hat, wird das Ritornel wiederholt.

*) S. Begleitung.
**) Von Ritorno, Wiederkunft.

Wir haben schon anderswo angemerkt, daß man es mit großem Unrecht zur Regel gemacht hat, jeder Arie ein Ritornel vorzusetzen. Zum Glük kommt diese ungereimte Gewohnheit nach und nach wieder ab. Graun hat es schon bisweilen weggelassen, und verständige Tonsetzer folgen ihm darin nach.

(*) Für und wider das Ritornel, finden sich, im 2ten Th. von Arteaga's Gesch. der italienischen Oper, S. 233 u. f. d. Uebers. und im 1ten Bd. der Musikal. Crit. Bibl. des H. Forkel, S. 116 u. f. und am erstern Orte, S. 235 in der Anmerkung mehrere Gründe und Bemerkungen. — —

Römisch.

(Baukunst.)

Etwas, das der römischen Säulenordnung eigen ist. Nachdem die zeichnenden Künste in Rom die Liebhaberey der Großen geworden waren, und eine Menge griechischer Künstler sich dahin begeben hatten, mag es einem griechischen Baumeister eingefallen seyn, aus Schmeicheley gegen die Römer die neue Säulenordnung einzuführen, die man jezt die römische oder zusammengesezte nennt; weil der Knauf der Säule aus dem jonischen und corinthischen zusammengesezt ist. Er hat die Höhe des corinthischen, und seine drey Reihen Blätter; aber die Schneken oder Voluten sind von dem jonischen Knauf geborget. Wenn diese Ordnung aufgekommen sey, ist unbekannt. Die römischen Gebäude, wo sie angebracht ist, sind alle später, als Augustus und Tiberius. Doch scheinet es, daß Vitruvius schon davon gesprochen habe, wenn er am Ende seiner Beschreibung der corinthischen Säule sagt, man setze auch einen andern Knauf darauf, der dieselbe Höhe

hebe habe*). Wir haben diese Ordnung schon anderswo näher beschrieben**).

Römische Schule.

(Zeichnende Künste.)

Die römische Schule ist nicht nur die ältere, sondern auch die wichtigste aller Schulen der zeichnenden Künste. Nicht daß der römische Boden etwas vorzügliches zur Bildung des Genies und Geschmaks beytrage; denn die wahren Ursachen liegen am Tage. Rom besitzt den größten Schatz der Antiken, hat schon, ehe der helle Tag der erneuerten Künste wieder in vollem Lichte angebrochen war, als die Hauptstadt der Christenheit, die größte Menge der Künstler und die größten Aufmunterungen gehabt; also mußten unter der Menge der Künstler, die nur durch das Unglück der Zeiten schlecht, durch ihr Genie aber groß waren, nothwendig sich solche finden, die, durch den hohen Werth der alten Kunstwerke gerührt, sich nach denselben bildeten. Freylich ist es zufällig, daß Raphael, das größte Genie unter den Künstlern neuerer Zeiten, sich unter diesen befand. Er fühlte die ganze Vollkommenheit der alten Kunst, und sein unermüdetes Bestreben, sie zu erreichen, glückte ihm mehr, wie jedem andern, und seinen Nachfolgern mehr, als denen, die auf die Häupter anderer Schulen gefolget sind.

Die römische Schule thut sich durch die Theile der Kunst, darin Rom die größten Meister hatte, hervor: durch das Große im Geschmak, und in dem Ausdruk, durch die erhöhete Gattung des Schönen, durch die Richtigkeit in der Zeichnung. In keinem andern Theile der Kunst hatte Rom Vorzüge. Man muß den Anfang der römischen Schule von Peter Perugino, der 1446 gebohren wurde, machen. Denn er steht gerade am Anbruch des Tages der Kunst, und war Raphaels Lehrmeister. Ciro Ferri und Carl Maratti, der erst 1713 gestorben ist, müssen als die letzten großen Meister dieser Schule angesehen werden.

*) Vitruv. L. IV. c. 1.

**) S. Ordnung; Säulenordnung.

✱ ✱

Zu der Geschichte der römischen Schule überhaupt (obgleich eigentlich zu der dortigen Akademie) gehören folgende Schriftchen: Trattato della nobilità della pittura, composto ad istanza della venerabil Compagnia di San Luca, e della nobil Academia della pittura di Roma . . . da *Romano Alberti*, Rom. 1584. 4. — Le belle arti in lega con la Poesia, Orazione di Mr. *Ciba*, detta nell' Academia di S. Luca nell' anno 1606. Rom. 4. — Academie diverse fatte nell Campidoglio di Roma, in onore della pittura, della scultura, e dell' Architettura, dedicata alla Sanitità di Papa Clementi XI. con le dedicatorie e relazione di esse, compite da Chiuf. Ghezzi . . . con le Orazione recitate de vari Prelati e Amatori del disegno, Rom. 1696-1727. 4. 4 Bde. — Le Pompe dell' Academia del disegno, Oraz. di *Giamb. Zappi*, recit. nell' Academia di S. Luca, per l'anno 1702. Rom. 4. — Le corone del merito, distribuite sul Campidoglio, Oraz. di *Lud. Sergardi* . . . recitata nell' Academia di S. Luca, per l'anno 1703. Rom. 4. — Le buoni arti sempre più gloriose sul Campidoglio, Oraz. detta nell' Academia di S. Luca, da *Annib. Albani* Card. Roma 1704. 4. — Il primo tra gli applausi del Campidoglio, Oraz. di *Ulisse Giof. Gozzadini* . . . detta nell' Academia di S. Luca, per l'anno 1705. Rom. 4. — Il merito delle belle arti reconosciuto, Oraz. da *Dom. Riviera*, nell' Acad. di S. Luca, per l'anno 1709. R. 4. — Quanto

Quanto Roma debba alla Pitt. Scult. ed Archit. von, ebend. im 2ten Bde. der Prose degli Arcadi. — Le belle arti, compimento e perfezione delle bellezze dell' Universo, Oraz. di *Nic. Fortiguerri* detta nell' Acad. di S. Luca, per l'anno 1711. im 2ten Band der Prose degli Arcadi. — Il trionfo della fede, sollennizato nell' Campidoglio dell' Acad. del disegno, Oraz. di *Carlo Majelli*, detta nell' Acad. di S. Luca per l'anno 1713. Roma 4. — Le tre belle arti in lega con l'armi per difesa della religione, Oraz. di *Vinc. Lucchesini*, detta nell' Acad. di S. Luca, per l'anno 1716. Roma 4. — L'utile nelle belle arti, riconosciuto per l'Academia del Disegno. Oraz. di *Mr. Bentivoglio*, d'Aragona . . . . detta nell' Academia di S. Luca, per l'anno 1717. R. 4. — Eccellenza delle tre nobili arti, dimostrata nel Campidoglio dall' Academia di San Lucca; per l'anno 1729. Rom. 4. — Delle arti del Disegno, Oraz. di *Giul. Cesare della Somaglia*, detta per la solenne Distribuzione de' Premi in Campidoglio il dì 19 di Maggio 1775. Roma 4. — —

Die berühmtesten Meister der römischen Schule sind: Pietro Rannucci, Perugino gen. († 1524) Rafaele Sanzio da Urbino († 1520. Seine Lebensbeschreibung findet sich im Vasario, welche französisch Pierre Dart, Par. 1607. 12. 1651. 4. und Bomberg, Lyon 1709. 12. herausgaben. Ein Verzeichniß der, nach ihm gefertigten Kupferstiche findet sich im 2ten Bande der Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, S. 315. u. f.) Giul. Romano († 1546) Perrin del Vago († 1547) Taddeo Zuchero († 1566) Feder. Zuchero († 1609. Er stiftete in Rom im J. 1593. eine besondere Akademie der bildenden Künste, die aber binnen wenigen Jahren schon wieder eingieng. Eine besondere Geschichte derselben wurde von Romano Alberti, unter dem Titel: Origini e progressi dell' Academia del Disegno de' Pittori, Scultori ed Architetti di Roma, Pav. 1604. 4. geschrieben.) Feder. Barocci († 1612.) Dom. Feti († 1624) Dom. Cresti, Passignano genannt (1638) Mich. Angelo delle Bataglie († 1660) Andr. Sacchi († 1661) Franc. Romanelli († 1662) Gaspari Dughet, Poussin genannt († 1675) Ciro Ferri († 1689) Carlo Maratti († 1713) Lud. Garzi († 1721).

Romanhaft.

(Redende Künste.)

Man nennt eigentlich dasjenige so, was in dem Inhalt, Ton oder Ausdruk den Charakter hat, der in den ehemaligen Romanen herrschend war, wie das Abentheuerliche, Verstiegene in Handlungen, in Begebenheiten und in den Empfindungen. Das Natürliche ist ohngefähr gerade das Entgegengesetzte des Romanhaften.

Da sich in unsern Zeiten der Charakter der Romane selbst dem natürlichen Charakter der wahren Geschichte immer mehr nähert, und unsre Schriftsteller es sich immer mehr zur Pflicht machen, ihren Geschmak nach den Alten zu bilden, die sich, wenigstens in den schönen Zeiten des Geschmaks, noch nicht ins Romanhafte verstiegen hatten: so ist auch zu erwarten, daß es sich allmählig unter uns gänzlich verlieren werde; es sey denn, daß man es zum Scherz in der poßirlichen Art beybehalte.

Romanze.

(Dichtkunst.)

Ursprünglich bedeutet das Wort eben das, was wir izt durch Roman verstehen. Es kommt von der Romanschen, oder verdorbenen lateinischen Sprache her, in welcher die provenzalischen Poeten zuerst geschrieben haben. Sie sind zwar nicht die Erfinder der Romanzen, die in Spanien, England und andern Ländern schon vor diesen Dichtern bekannt gewesen,

nur diesen Namen der Sache haben sie veranlasset.

Gegenwärtig giebt man den Namen Romanze kleinen erzählenden Liedern, in dem höchst naiven und etwas altväterischen Ton der alten gereimten Romanzen. Der Inhalt derselben ist eine Erzählung von leidenschaftlichem, tragischem, verliebtem, oder auch blos belustigendem Inhalt. Weil die Romanze zum Singen gemacht ist, so ist die Versart lyrisch, aber höchst einfach, wie sie in jenen Zeiten durchgehends war, von einerley Sylbenmaaß und von kurzen Versen. Gedanken und Ausdruk müssen in der höchsten Einfalt und sehr naiv seyn, wobey man sich der gemeinsten, auch allenfalls etwas veralteten Ausdrüke und Wortfügungen bedienet, die auch den geringsten Menschen leicht faßlich sind.

Sollen die Romanzen Personen von Geschmak gefallen, so müssen sie so viel vorzügliches haben, daß mehr als gemeiner Geschmak zu deren Verfertigung erfodert wird. Sie müssen uns in jene Zeiten versetzen, wo die Menschen überaus wenig über das Gemeine gehende Begriffe hatten; wo sie bey großem Mangel wissenschaftlicher oder genau überlegter Kenntnisse, doch nicht unverständig oder barbarisch waren; wo Aberglauben, Leichtgläubigkeit und Unwissenheit nichts anstößiges haben, weil sie dem übrigen, das zum Charakter der Zeiten und Sitten gehöret, in keinem Stük widersprechen; wo die Empfindungen den geraden einfältigen Weg der Natur gehen, das Urtheil aber über Gegenstände des strengen Nachdenkens, blos fremden Einsichten oder Vorurtheilen folget. Dann muß man auch die Sprache und den Ton solcher Zeiten annehmen; denken und sprechen, nicht wie die albernen und ungesitteten, sondern wie die verständigen und gesitteten Menschen damals gedacht und gesprochen haben.

Wenn dieses alles bey der Romanze getroffen ist, so kann sie großes Vergnügen machen, und bis zu Thränen rühren. Es geht uns alsdenn, wie noch itzt, wenn wir uns unter einfältigen und nur in der Schule der Natur erzogenen, sonst nicht übel gearteten Menschen finden, an deren Vergnügen und Leid wir oft herzlichen Antheil nehmen.

Unsere Dichter haben sich angewöhnt, der Romanze einen scherzhaften Ton zu geben und sie ironisch zu machen. Mich dünkt, daß dieses dem wahren Charakter der Romanze gerade entgegen sey. Eine scherzhafte Erzählung im lyrischen Ton, ist noch keine Romanze.

Ueber den Gesang der Romanze hat Rousseau alles gesagt, was man dem Tonsetzer darüber sagen kann; daher ich nichts besseres thun kann, als ihn zu übersetzen.

„Weil die Romanze in einer einfachen, rührenden Schreibart geschrieben, und von etwas altväterischem Geschmak seyn muß: so muß auch der Gesang diesen Charakter haben; nichts von Zierathen, nichts von Manieren, eine gefällige, natürliche, ländliche Melodie, die durch sich selbst, ohne die Kunst des Vortrages ihre Wirkung thue. Der Gesang darf nicht hervorstechend seyn, wenn er nur naiv ist, die Worte nicht verdunkelt, sie sehr vernehmlich vorträgt und keinen großen Umfang der Stimme erfodert.

„Eine wohlgesetzte Romanze rühret, da sie gar nichts vorzügliches hat, das schnell reizt, nicht gleich; aber jede Strophe verstärkt den Eindruk der vorhergehenden; das Interesse nimmt unvermerkt zu, und bisweilen ist man bis zu Thränen gerühret, ohne sagen zu können, wo diese Kraft liegt. Es ist eine gewisse Erfahrung, daß jedes den Gesang begleie

begleitende Instrument diese Wirkung schwäche*).

Ob die hier angeführte Erfahrung so völlig gewiß sey, kann ich nicht sagen; aber ich habe Romanzen von einer Mandolin begleitet gehört, die bey mir volle Wirkung thaten.

* *

Ueber die Theorie der Romanze ist, meines Wissens, bis jetzt nichts befriedigendes gesagt worden. Die den Romanzen der Deutschen, Leipz. 1774. 8. beygefügten Anmerkungen sind sehr einseitig; und der Discours sur la Romance von Hrn. Berquin ist eben so flüchtig abgefaßt. Das beste, meines Bedünkens, sind noch die Paar Worte, von der Natur der Balladen, vor dem 2ten Bändchen der altenglischen und altschwäbischen Ballanen, Zür. 1781. 8. ob es gleich dem, was ursprünglich Ballade hieß, zuwider läuft, wenn der Verfasser sagt, daß die Ballade das ist im Kleinen, was die Romanze im Großen ist; denn die Ballade erhielt bey demjenigen Volke, welches deren zuerst hatte, bey den Italienern, den Nahmen vom Tanze (ballo), weil sie ein Gesang war, der tanzend gesungen wurde, und einen, diesem gemäßen Vers- und Strophenbau hatte. Der Inhalt war Liebe; aber nicht in Erzählung gebracht (S. L'arte poet. del S. Ant. Minturno, Lib. III. S. 247. (Vineg.) 1564. 4. Crescimb. Istor. I. 148. Ausg. von 1731. u. a. m.) Eben so scheint das Charakteristische der Ballade bey den Franzosen blos im Strophenbau zu bestehen. (S. Elements de la poesie franç. Par. 1752. 12. Bd. 2. S. 177 u. a. m.) — Uebrigens handeln noch von der Romanze: Ein Ungenannter (Discourse on Romances 1769. 12.) — J. Aikin (Bey seinen Essays on Song-Writing... Lond. 1772. Warringt. 1774. 8. findet sich ein Abschnitt on Ballads and Pastoral Songs, deutsch vor Hrn. Ursinus Balladen und Liedern, Berl. 1777. 8. der aber auch nicht viel Licht über die Sache verbreitet.) — J. Pinkerton (Den, von ihm herausgegebnen Select Scotish Ballads, Lond. 1781-1783. 8. 2 Bde. verm. 1785. 8. 4 Bde. sind eine Dissert. on the oral Tradition of Poetry, eine on the tragic Ballad und eine on the comic Ballad vorgesetzt, in welchen die Ballade als eine Dichtart roher Zeitalter erklärt wird, an deren Stelle, bey gebildeten Völkern, Ode und Lied treten.) — —

Die Geschichte dieser Dichtart ist eben so wenig untersucht; und im Ganzen so wenig bekannt, daß, wie Hrn. Jacobis Uebersetzung der Romanzen des Gongara erschien, die Klotzischen Kunstrichter, als Quellen dazu des Henault Abregé chronol. de l'histoire de France; und eine Stelle aus dem Werke über Pope's Genie und Schriften, angaben! Da wir, von Hrn. Bertuch, eine Geschichte der spanischen Romanze zu erwarten haben: so schränke ich, auf einige allgemeine Bemerkungen, mich ein. Daß, ursprünglich, die, aus der Verstümmelung der lateinischen Sprache entstandenen, Volkssprachen der abendländischen und mittäglichen Völker diesen Nahmen hatten, und zum Theil noch haben, ist bekannt. Noch itzt heißt die Castellanische Sprache, oder der Castellanische Dialect der spanischen Sprache Romance Castellano; und, daß nicht blos die Provenzalsondern auch die eigentliche französische Sprache diesen Nahmen geführt, davon sind Beweise zur Genüge vorhanden. (S. unter andern die Revolutions de la langue Franc. bey den Poesies du Roi de Navarre, Par. 1742. 12. 2 Bd. S. 113 u. f.) Daß aber die italienische Volkssprache diesen Nahmen geführet habe, wie eine Stelle im brittischen Museum Bd 4. S. 222. zu sagen scheint, ist wenigstens aus dem angeführten Crescimbeni (Istoria della poesia volgare I. S. 315.) nicht erweislich; denn dieser untersucht den Ursprung des Wortes Romance nur überhaupt, und die von ihm ange-

*) S. Dictionaire de Musique Art. Romance.

eingezogenen italienischen Schriftsteller selten: es nur von der in mehreren Provinzen verstümmelten römischen Sprache her. Die italienische Volkssprache scheint immer den Nahmen volgare geführt zu haben. — Die Benennung der Sprache gieng auf die Dichtungen über, welche in ihr geschrieben wurden; allein, welches Volk zuerst Gedichte mit dem Nahmen Romance bezeichnet hat, läßt sich schwerlich bestimmen. Vielleicht ehe der Innhalt dieser Gedichte. Es ist nähmlich, wahrscheinlich, daß, da bey der eingeführten christlichen Religion, die Religionsgesänge lateinisch, und bey dem damahligen Zustande der Cultur, die erzählenden Gedichte die beliebtesten, verbreitetsten (vielleicht die einzigen) waren, diese vorzüglich mit jenem Nahmen belegt worden sind. Welche Gattung von erzählenden Gedichten aber, ob die poetisch, oder prosaisch abgefaßten, oder beyde zugleich, und ob die zärtlichen oder heroischen Innhaltes, zuerst den Titel Romance geführt, scheint wieder eben so wenig mit Gewißheit auszumachen zu seyn. Da, nähmlich, bey mehr als einem Volke, die allgemeine Landessprache Romance hieß; da jedes Volk seine ihm eigene Cultur, und dieser gemäß seine eigenen Dichtungsarten hat: so wäre es sehr leicht möglich, daß zu gleicher Zeit bey dem einen die Erzählung von Liebeshändeln, und bey dem andern Heldenthaten, ursprünglich, mit dem Nahmen Romance wären bezeichnet worden. Denn in spätern Zeiten erst, und zwar in Frankreich, unterschied man Roman von Romanze. Unter der letztern Benennung hatte man dort, lange Zeit, wenig oder gar keine Gedichte; und unter der erstern verstand man prosaische, vorzüglich Liebesbegebenheiten darstellende, Dichtungen; und bey dem Einfluß, welchen die französische Litteratur vorzüglich auf die unsrige gehabt hat, sind hieraus mancherley Irrungen über Ursprung, Alter, Geschichte, und sogar in der Theorie der Romane entstanden. Aus dem angenommenen Titel, aus der Ueberschrift, sind Gesetze für diese Dichter abstrahirt worden! —

Bey den Italienern erhielt sich das Wort Romance, ist aber zu Bezeichnung größerer epischer Dichtungsarten in Versen, und vorzüglich solcher, welche Thaten aus der Ritterwelt, Abentheuer, darstellten, gebraucht; auch durch Uebersetzung der, von solchen handelnden Werken, wahrscheinlicher Weise, zuerst in die italienische Sprache eingeführt worden, denn Crescimbeni (Istor. I. 336. Ausg. v. 1731) und Quadrio (Stor. e rag. Bd. 6. S. 300) sagen, daß die von ihnen mit dem Nahmen Romanzo belegte Dichtungsart aus Uebersetzung französischer Werke dieser Art entstanden sey. Diesem gemäß führen die Gedichte des Pulci, Ariosto, und alle epische Gedichte, welche nicht nach den Mustern der Alten abgefaßt sind, den Nahmen Romanzo (s. Crescimbeni Istor. Bd. 1. Lib. V. Cap. 7. S. 339. und den Art. Heldengedicht, S. 529 u. f.) und, was die Franzosen, und wir, Roman nennen, vorzüglich den Nahmen Novella, obgleich Quadrio (Bd. 6. S. 342 u. f.) diese unter der Benennung von Romanze, mitbegriffen hat. Indessen sind denn doch ältere Canzonen vorhanden, welche allenfalls zu den eigentlichen Romanzen gezählt werden können, als Le magnificenzie e dignità del Prete Jani — Lo innamoramento di Melon e Beta — La rotta di Babilonia — La schiatta de' Reali di Francia e de Narbonese — L'istoria di Genevra e Diomede — Hippolite e Lionora, sämmtl. f. l. et a. 4. u. a. m. — —

Kein Volk ist reicher an Gedichten, welche den Nahmen Romanze führen, als die Spanier. Sie haben, unter dieser Aufschrift, zärtliche, historische, moralische, scherzhafte, Trauer- und so gar geistliche Gedichte, welche größtentheils in achtsylbigen Versen, und vierzeiligen Strophen abgefaßt, und deren Reime größtentheils Assonancen sind. Ueber den Ursprung derselben bey ihnen ist viel geschrieben worden; und die Araber sind auch hier, so wie bey dem Reime (s. die-

sen Artikel) bey der scholastischen Philosophie, u. d. m. das Losungswort gewesen. Freylich ist nichts bequemer bey Untersuchungen, als so ein allgemeines Wort vorzuschieben, denn es überhebt mancher Mühe; nur Schade, daß damit der eigentliche Untersucher nicht befriedigt wird. Er kann es um so weniger, da die Gewährsmänner dieser Sage, ein Huet, und dergleichen, Männer sind, deren Prüfungsgeist und Scharfsinn nicht sonderliche Proben aushält. Und wie in aller Welt hätten denn die Spanier es erst von den Arabern lernen dürfen, Liebes- und Trauer- und heroische Begebenheiten in Versen zu erzählen? Von wem haben es denn diese, oder die alten deutschen und nordischen Völker gehöret? Führt denn die menschliche Natur nicht selbst darauf? Wo sind denn die eigentlichen Beweise in dem Innhalte, dem Bau, der Versart der spanischen Romanze für ihren arabischen Ursprung zu finden? Liegen sie etwann darin so zu Tage, wie z. B. in dem neuern regelmäßigen Drama die griechische Abkunft? — Ich gebe es gerne zu, daß, bey dem Verkehr der Spanier mit den Arabern, es mehr Veranlassungen zu wunderbaren, rührenden, heroischen Begebenheiten und Situationen und zu Besingung derselben gab; aber Veranlassungen zu Dichtungen können noch nicht Ursprung derselben heißen. Sollten die Araber so sehr viel Einfluß auf die span. Litteratur gehabt haben: so müßten sich noch viel mehrere Spuren davon in der spanischen Sprache finden. Selbst der Nahme, Romanze, stimmt nicht mit dieser Behauptung überein, eben so wenig wie Ton, und Gang, und Darstellungsart derselben. Je älter sie sind, je simpler ist dieser Ton, dieser Gang, diese Darstellungsart. Aber man vergleiche nur die Coplas de Calainos mit irgend einem ähnlichen arabischen Gedichte; z. B. aus dem Moallakat. Und man hat die ältesten sogar zu Uebersetzungen aus dem Arabischen machen wollen! (S. Carters Reise von Gibraltar nach Malaga S. 340.) Eben so sehr widerspricht, im Ganzen, der Versbau der Romanzen ihrer arabischen Abkunft. Die ältesten derselben sind zwar gereimt; und ein- und derselbe Reim scheint, so wie in dem eben angeführten Moallakat, das Ganze mit einander zu verbinden; aber die mehresten sind in Assonancen geschrieben; und von dieser Versart scheint, im Arabischen, sich keine Spur zu finden, und im Spanischen ist sie sehr späten Ursprunges. Auch die, von Casiri in dem 1ten Bd. s. Bibliotheca Arabico-Hisp. Escurial. . . Mad. 1760. f. S. 63-141 angezeigten arabischen Dichter haben mehr Lehr- als lyrische Gedichte geliefert; und die letztern scheinen zu Folge Casiri's eigenen Worten (ebend. S. 127 u. f.) nach den Mustern der Horazischen Oden gebildet zu seyn. — Als die ersten Verfasser spanischer Romanzen werden von Hrn. Dieze in seiner Uebersetzung der Geschichte der spanischen Dichtkunst des Velazquez, S. 146. ein Nicolas de los Romanzes, und ein Domingo de los Romanzes, aus den Zeiten Ferdinand des Heiligen († 1252) angeführt, allein Sarmiento in den Mem. para la historia de la poesia y poetas Españoles, Mad. 1775. 4. setzt S. 132. die bekannten Coplas de Calainos als die älteste Romanze an, hält diese aber für eine Arbeit aus dem 15ten Jahrhundert, mit dem Zusatz jedoch, daß die Grundlage dazu wohl aus dem 12ten Jahrhundert, und sie nur in dem vorgedachten in ihre gegenwärtige Gestalt und Sprache eingekleidet worden seyn könne. Alle spanische Dichter, welche dergleichen geschrieben, anzuführen, würde schwer seyn; denn man würde vielleicht alle anführen müssen; ich schränke mich daher auf die mir bekannten ein: **Pedro de Padilla** (1595. Romancero, en que se contienen algunos sucessos de los Españoles en la Jornada de Flandes, Sev. 1583. 8.) — **Bart. de Torres Naharro** (Seine Propalladia, Sev. 1520, und 1533. 4. enthalten, unter mehrern, auch viel Romanzen.) — **Alonso de Fuemes** (Libro de los quarenta Cantos en verso y prosa, Alc. 1557. Gran. 1563. 8. bestehet aus schönen historischen Romanzen,

manzen, aus welchen man einen Auszug, Romances . . . Burg. 1579. 12. gemacht hat.) — **Juan de la Cueva** (Coro Febeo de Romances Historiales, Sev. 1588. 8.) — **Alonso de Ledesma** (In s. Conceptos espirituales, Mad. 1600-1616. 8. 3 Th. finden sich mehrere gute Romanzen.) — **Luis de Gongara** († 1627. In der Sammlung seiner Werke, Mad. 1654. 4. finden sich, Bl. 79 b. 13 Romances amorosos, Bl. 85 u. f. 31 Romances liricos, Bl. 98 b. u. f. 24 Romances burlescos; Bl. 117 b. eine Romance funebre, Bl. 118 u. f. drey Romances sacros, und Bl. 119 b. u. f. 33 Romances varios. Verschiedene derselben hat Hr. Jacobi, Halle 1767. 8. deutsch herausgegeben.) — **Lope de Vega Carpio** († 1635. Mehrere schöne Romanzen in s. Obras 1776. 4. 21 Bde.) — **Lopez de Zarate** (S. s. Poes. varios, Alc. 1619. 8. 1651. 4.) — **D. Juan de Tarsis y Peralta** (Seine Obras . . . . Zarag. 1629. 4. Barcel. 1648. 8. enthalten auch dergleichen.) — **Frc. de Quevedo** († 1647. In der Ausgabe seiner Werke, Brüssel 1660-1671. 4. 4 Bd. finden sich die Romanzen, Bd. 3. S. 139 u. f. eilfe an der Zahl; S. 202 u. f. 15 Gesänge (Xacaras) in Romanzen; und S. 311 u. f. hundert scherzhafte Romanzen.) — **Franc. de Borja** († 1658. S. dessen Obras, Mad. 1639. Amb. 1654. 1663. 4. — **D. Augustin de Salazar y Torres** († 1675. S. den ersten Theil seiner, unter dem Titel: Cythara de Apolo . . . Mad. 1694. erschienenen Gedichte.) — **Ant. Hurtado de Mendoza** (S. dessen Fenix Castellano, Lisb. 1690. 4.) — **Juana Ines de la Cruz** (In ihren Poemes, Barcel. 1691. 1711. 4. finden sich die ersten Romanzen in zehnsylbigen Versen.) — **Sammlungen von Romanzen** haben die Spanier sehr viele, als von Liebesromanzen: Jardin de Amadores . . . Val. 1588. 8. und Primera Parte del Jardin de Amadores . . . . recopilados por Juan de la Puente, Zarag. 1612. 12. — Von Romanzen über einzele Begebenheiten: Tesoro escandito de todos los famosos Romances assi antiguos, como modernos, del *Cid*. . . . con los Romances de los siete Infantes de Lara . . . Barc. 1626. 8. — Von Romanzen aller Art: Cancionero de Romances, en que estan recopilados la mayor parte de los Romances Castellanos . . . . Anv. 1568. 8. — Romancero historiado . . por Lud. Rodriguez, Alc. 1579. 8. — Romancero general . . . por Mig. de Madrigal, Mad. 1604. 4. 2 Bd. — Sylva de varios Romances agora de nuevo recopilados . . . por Juan Tiarte, Barc. 1611. 8. — Romancero general . . . por Pet. de Flores, Mad. 1614. 4. — Romances varios de varios Autores . . . . por Ant. Diez, Zar. 1663. 12. — Auch finden sich deren noch in den, bey dem Art. Lied, angezeigten Cancioneros, so wie in den Flores de Poetas illustres de España, Valad. 1605. 4. — In den Poesias varias de grandes Ingenios Españoles . . . por Ios. Alfay, Zar. 1654. 4. — In der Historia de los Vandes de los Zegris y Abencerrages, Cavalleros Moros de Granada; de las Civiles guerras que huvo en ella . . . sacada de un libro Arabico . . . por Gimez Perez, Barcel. 1603. Mad. 1694. 8. einem Werke, das, was auch z. B. Carter in seinen Reisen sagen mag (s. Hrn. Bertuchs Magazin der spanischen und portugiesischen Litteratur I. 278.) eben so wenig, als der Don Quixote, aus dem Arabischen übersetzt, und so viel Wahrheit dabey auch zum Grunde liegen mag, sichtlich als Erläuterung der darin eingewebten, und zum Theil ja schon viel früher in spanischer Sprache gedruckten Romanzen, geschrieben ist, welchen Beweis ein bloßer Ausspruch, ein bloßes Zeugniß nicht ungültig machen kann, als bis man uns das arabische Original näher bekannt macht.) — u. a. m. — Verschiedene derselben sind in Ilennus Balladen,

den, Berl. 1777. 8. in den Volksliedern, Leipz. 1778 ‹1779. 8. 2 Th. (wo aber der Anfang der Romanze Rioverde, dem Englischen gemäß, so übersetzt ist, als ob Rioverde nicht ein eigener Nahme eines Flusses wäre, welches er denn doch ist) in dem 1ten Th. von Hrn. Bertuchs Magazin der spanischen und portugiesischen Litteratur, Weimar 1780. 8. S. 1. u. f. übersetzt. — —

Den Franzosen ist, wie gedacht, unter dem Titel, Romanze, diese Dichtart, anfänglich, nicht bekannt gewesen. Nicht, daß es an solchen erzählenden Liedern gefehlt hätte. Unstreitig gehört zu den heroischen derselben, der so bekannte Gesang von Karl dem Großen und Roland, welchen Taillefer sang (S. du Cange Glossar. Bd. 4. S. 769 u. f.) allein diese nannten sie Chansons des gestes (S. Mem. histor. sur la chanson en général S. 14. vor dem 1ten Bd. der Anthol. franc. (Par.) 1765. 8.) oder wenn der Innhalt zum Theil traurig war, Lais (S. Fabl. ou Contes du XII et du XIII Siecles, Par. 1779. 8. Bd. 3. S. 168.) wo denn auch einige Liebesromanzen dieser Art in Auszügen mitgetheilt worden sind. In den folgenden Zeiten verlohr sich diese Dichtungsart. Zwar soll, den Nouv. Allegor. des troubles du Royaume de l'Eloquence, S. 70 u. f. zu Folge, Voiture, nach seiner Rückkunft aus Spanien, dergleichen, in Frankreich eingeführt haben; auch finden sich in seinen Werken allerdings Balladen; aber, wenn solche gleich auch hier erzählende Lieder sind: so weichen sie doch von dem Ton der Romanzen in mehrern Stücken ab. Die mehresten haben refrains, und weder Gedanke noch Ausdruck sind naif und natürlich darin. Erst in neuern Zeiten lebte die Romanze wieder in Frankreich auf; die Operette scheint dazu die Veranlassung gegeben zu haben; und in vielen derselben sind dergleichen zu finden. Aber auch einzeln sind deren geschrieben worden, vorzüglich von Franc. Aug. Par. de Moncrif († 1770. Oeuvr. Par. 1769. 12. 4 Bd. deren besserer Theil in Romanzen besteht.) — Berquin (Romances 1776. 8. verm. 1777. 8. Imgl. bey s. Idylles 1777. 8.) — Feutry (L'Hermitage 1769. 8. aus dem Engl.) — Fabre d'Eglantine (Les Amans de Beauvais 1777. 8. Ein wirklich schönes Gedicht.) — J. G. Ferrary (Douze rom. nouv. 1792. mit der Musik.) — Al. de Tilly (Six Rom. 1792. mit der Musik.) — Auch finden sich deren in den Musenalmanachen von Mde. d'Antremont, Leonard, de Casse, La Harpe, Franc. de Neufchateau, Mareschall, d'Ussieux, Bertin, Mde. de Bourdic, de Leyre, Cailly, Gräfinn Beauharnais, Murville, Garnier, Grouvelle, Aude, Florian Andrieu, Monvell u. a. m. — — Sammlungen: Recueil de Romances histor. tendres et burlesques tant anc. que modernes, avec les airs notes, Par. 1767 - 1773. 8. 2 Bde. — Nouveau Rec. de Romances, Par. 1778. 8. — —

In englischer Sprache: Was, in den frühern Zeiten bey den Engländern Romanze hieß, war auch, wie bey den Italienern, Erzählung von Ritterthaten; und Nachrichten davon finden sich bey dem Art. Heldengedicht, S. 553. — Die spätern, hieher eigentlich gehörigen Gedichte, führen den Nahmen von Balladen; und sind in den Reliques of ancient English Poetry . . . . Lond. 1765. 8. 3 Bd. — Old Ballads, hist. and narrative, Lond. 1777. 8. 2 Bd. 1784. 8. 4 B. — Select Scottish Ballads, Lond. 1781 - 1783. 8. 2 Bd. Verm. 1785. 4 Bde. — In dem 2ten Bande S. 185 u. f. der Select Collection of English Songs. Lond. 1783. 8. 3 Bd. aufbewahrt worden. Diese alten Gesänge sind indessen nicht älter, was auch über ihr hohes Alter gesagt worden ist, als aus den Zeiten der Königinn Elisabeth. Dieses gesteht selbst der Herausgeber der letzten Sammlung (Vorrede S. XI.) Aber in jenen Zeiten sind deren noch viel mehrere, von eigentlichen Volksdichtern, geschrieben worden, wie es schon, unter andern, aus einer Stelle im 1ten Theile von Shakspeares Heinrich dem 4ten

erhellen

erhellen würde, wenn wir nicht aus einer Stelle in Percys Abhandlung über die Minnesinger (Reliques, Vol. I. L. XXVI. 2te Ausg.) wüßten, daß noch viele Sammlungen davon übrig sind. Auch gehört noch in diesen Zeitpunkt (1521) das bekannte Nutbrowne Mayde, welches Prior ums J. 1718 (unglücklich) paraphrasirte, und das, nach dieser Paraphrase, Altenb. 1772. 8. deutsch gedruckt worden ist. — In den Zeiten Carl des zweyten erhielt die Ballade, oder Romanze in England eine andre Gestalt. Der treuherzige Ton der alten Balladendichter stach gegen den Geschmack, die Ueppigkeit, den Ton der Zeit zu sehr ab, als daß man ihn nicht lächerlich hätte finden sollen. Man schrieb also komische Mährchen, in einer niedrigen, gemeinen Sprache, und nannte sie Balladen. Als ein Beyspiel der bessern davon führe ich, aus Priors Werken, Bd. 2. S. 1. Lond. 1767. 8. Downhall, an. Und im eigentlichen Bänkelsänger-Ton schrieb deren, unter mehrern J. Birkenhead, als The four legg'd Quaker, 1659. A new Ballad of a famous German Prince, u. d. m. — In den neuern Zeiten hat man zu der schönen Simplicität und Natur der alten Ballade zurück zu kehren versucht; man hat sie wieder ernsthaft und rührend gemacht; und die Dichter, welche hierin am glücklichsten gewesen, sind Nic. Rowe († 1718. In seinen Werken, unter den Poems on several occasions, stehen deren verschiedene, obgleich nicht unter dem Nahmen von Ballade.) — Matth. Prior († 1721. Sein Despairing Shepherd, Works, Bd. 1. S. 18. Lond. 1766. 8. 2 Bd. gehört hierher.) — John Gay († 1732. Unter den Miscell. in s. Poems, im 2ten Bd. S. 136. Lond. 1775. 8. 4 Bd. finden sich, auch mit der Ueberschrift, Ballade, verschiedene hierher gehörige Stücke.) — Th. Tickell († 1742. Aikin hat in s. Essays on Song-Writing. S. 55. 2te Ausg. ein Gedicht dieser Art von ihm aufgenommen.) — Will. Shenstone († 1763. In seinen Werken, Lond. 1764. 8. 3 Bd. sind, unter mehrern Balladen, Pastoral-Ballads, welche größtentheils vorher in der bekannten Dodsleyschen Sammlung erschienen waren, und wenn nicht den eigentlichen Balladenton haben, doch feine Empfindungen glücklich ausdrücken.) — Dav. Mallet († 1765. Sein, zuerst im Plain Dealer in No. 36. im J. 1724. abgedruckter William and Margareth legte den Grund zu seinem Rufe, und ist nachher, mit mehrern, in s. W. L. 1759. 8. 3 Bd. erschienen.) — Ungen. (Romance of a night, or a Coventgarden adventure 1762. 12.) — Oliv. Goldsmith († 1773. In s. Vicar of Wakefield erschien zuerst die bekannte Ballade, Turn, gentle hermit of the dale, welche nachher in s. Essays und Poems, L. 1783. 8. und in mehrern Sammlungen abgedruckt worden ist.) — Bischof Percy (The Hermit of Warkworth, a Northumberland Ballad in three Fits, Lond. 1771. 4. Altenb. 1773. 8. Deutsch, von Hrn. Campe, im deutschen Merkur, und in Hrn. Ursinus Balladen. Im Tone der alten, von ihm herausgegebenen Balladen, unter welchen sich bereits eine von seiner Arbeit (Reliques, B. 1. S. 243. 2te Ausg.) befindet, aus welcher allein, ob er sie gleich aus alten Fragmenten zusammen gesetzt hat, oder haben will, man auf das hohe Alterthum der übrigen schliessen kann.) — Cartwright (Armine and Elvira a legendary Tale in two Parts, Lond. 1771. 4. Altenb. 1773. 8. In neuer, sehr bilderreicher Sprache, in welcher der Ton der Empfindung oft, unter den schönen Bildern verloren gegangen.) — Rich. Teede (Corin and Olinda, a legendary Tale, in three Parts, Lond. 1774. 4. — Ungen. (The Graham, an heroic Ballad 1774. 4.) — Hannah Moore (Sir Eldred of the Bower, and the bleeding Rock, two legendary Tales, Lond. 1776 4.) — Ungen. (Athelgiva, a legendary Tale 1778. 4.) — Helena Mar. Williams (Edwin and Eltruda, a legendary Tale, Lond. 1781. 4. und in ihren

ihren Poems 1786. 8. 2 Bde. Ein sehr gutes Gedicht.) — Ungen (The sad Shepherd, or a tale of Robinhood 1784. 8.) — Hector M'Neil (The Harp, a legendary Tale in two parts, Ed. 1789. 4. gehört zu den bessern.) — Mistreß S. Pearson (Ihre Poems 1790. 8. enthalten mehrere gute Romanzen oder Balladen.) — Nath. Drake (In s. Poems 1793. 4. finden sich auch Balladen.) — Auch lassen sich noch mehrere von den, bey dem Art. Erzählung, S. 129 u. f. angeführten Gedichten hieher rechnen. — — Sammlungen: Ausser den bereits angeführten, gehören hieher: Ballads, politic Merriment, or Truth sold to some Tune 1714. 12. (Bloße Volks- oder Bänkelsängerlieder.) — A Collection of old Ballads 1723. 12. 3 Bde. — Poetry, viz Old Ballads, hist. and narrative, with Introduct. histor. crit. and humorous 1727. 12. 3 Bde. — Anc. and modern Scottish Songs, heroic Ballads etc. 1776. 12. 2 Bde. — Pieces of ancient popular Poetry 1791. 12. — u. a. m. die bey dem Art. Lied, S. 270 b. angezeigt worden sind. S. auch die, bey dem Art. Dichtkunst, S. 655 angeführten vermischten Sammlungen. — — Uebersetzt ins Deutsche sind von den englischen, besonders den ältern, Balladen, verschiedene, in den „Balladen und Liedern altenglischer und altschottischer Dichtart, Berlin 1777. 8. von Hrn. Ursinus, wovon der größte Theil schon vorher in Monatsschriften und Almanachen gedruckt war; In den „Volksliedern, Leipz. 1778-1779. 8. 2 Bde. und in den „Altenglischen Balladen . . . . Zürich 1780-1781. 8. 2 Bd. größtentheils in Eschilbachs Versart. — —

Deutsche Romanzen und Balladen: Wenn wir gleich, der Ueberschrift nach, erst in neuern Zeiten, dergleichen Gedichte erhalten haben; so lassen sich doch viele von unsern frühern Gedichten füglich hieher rechnen, als das Volkslied auf den Thüringschen Landgraf Ludewig († 1123. abgedruckt in J. Vulpii Ludovic. desil, Altenb. 1713. 4. aber modernisirt.) — König Anthor (abgedruckt in Neumarks Neusprossenden deutschem Palmbaum, Nürnberg 1668. 8. u. a. O. m.) — Gesang wider die, so vor Aussig flüchtig worden 1426. Auf einen vornehmen Räuber 1430. Gesang von K. Ladislaus Tode in Böhmer 1457, sämmtl. im deutschen Mus. v. J. 1778. Mon. November, S. 456. Das letzte findet sich auch im 1ten Bde. der Neuen litterar. Unterh. Bresl. 1774. 8. S. 404. — Von keiser karls recht, Wie er ein kaufmann vnd ein juden macht slecht u. s. w. Bamb. 1493. 4. — Die Histori von dem Grafen in dem pflug, ebend. 1493. 4. S. auch Adelungs Magaz. Bd. 2. St. 3. und den grauen Bruder im 2ten Th. von Veit Weberts Sagen. — Des edlen Ritter Morgeners Walfart in sant thomas Land, ebendas. 1493. 4. — Ein treflichs wundertzeichen des heil. zwelffboten sant Thome in India . . . ebend. 1493. 4. — Vom kinig F vnd du se Gewalt geume wa, Bamb. 1493. 4. S. auch deutsches Mus. v. J. 1782. Octbr. S. 347. (Das Gedicht wird, am letztern Orte, Hans von Rosenblüt zugeschrieben. Ein anderes Gedicht von eben demselben, vom Kriege zu Nürnberg, ist im 7ten St. des 3ten Jahrg. der Dresdner Quartalschrift abgedruckt.) — Von dem Mann im Garten, Bamb. 1493. 4. — Von einem Grafen in Savoyen, s. l. et a. 4. und im deutschen Mus. v. J. 1783. Mon. September. — Volkslied auf die berühmten Hauptleute der Vitalienbrüder, Claus Stoertebecher und Götle Michael, ursprünglich plattdeutsch: hochdeutsch im 1ten St. des 2ten Jahrg. der Dresdner Quartalschrift. — Ein hubsch schimpflichs Lied von ein reichen Bauer u. s. w. Straßb. 1520. und in Adelungs Magaz. Bd. 2. St. 2. — Ein schon Lied von einem Ritter aus Steyermark, genannt Trimunitas u. s. w. Nürnb. 1532. und in Adel. Magaz. a. a. O. S. 51. — Die Nachtigal (gedruckt ums J. 1567. und im 1ten der Lessingschen Beyträge zur Geschichte und Litteratur) so wie die Klage der Nachtigall (im 1ten Bde.

Bde. der Neuen litterar. Unterh. S. 22) und mehrere gleichzeitige Lieder über diese Begebenheit, im 1ten Th. der Würzburgischen Chronik von Ign. Gropp, und im deutschen Mus. v. J. 1779. Mon. Jan. Nov. und Decbr. vom J. 1780. Mon. Februar. lassen sich füglich hieher zählen. — Wahrhafte Beschreibung von dem grosen Helden und Herzogen, Heinrich dem Löwen, s. l. et a. 8. S. auch Bibl. der Romane, Bd. 8. S. 127. — Ein trauriges Lied von dem leydigen Fall, so sich im Mon. Octobri 1600 mit Jac. von Gültlingen und Conraden von Degenfeld begeben, im 10ten Bde. des Patriot. Archives für Deutschland. — Een old Leed vam Henneke Knecht 1645. 8. S. auch Bragur, Bd. 2. S. 311. — Drey Newe weltliche Lieder 1647. 8. und im deutschen Mus. v. J. 1776. Mon. May. — Das Lied von Falkenberg, im deutschen Mus. v. J. 1785. Mon. October. — — Unter der Aufschrift, Romanze, erhielten wir deren zuerst von **Fdr. W. Gleim**, Amst. 1757. 8. Daß sie mehr naiv als komisch sind, erhöhrt ihren Werth; denn, woher ist das Gesetz, daß sie durchaus komisch seyn müssen? Von ihm ist auch noch Alexis und Elisa, drey Gesänge, Berl. 1771. 8. — **Joh. Fried. Löwen** († 1771. Romanzen (6) Hamb. 1762. 8. und verbessert und vermehrt Hamb. 1769. Leipz. 1771. 8. (15) Die glückliche Ausführung der Löwenschen Romanzen gab, im Ganzen, bey uns den Ton derselben an; Romanze und komisch oder drollicht schienen eine lange Zeit unzertrennlich, bis die Herrn Bürger und Gr. Stollberg sie wieder ernsthaft zu machen wusten. Löwens Leben findet sich in dem Nekrolog, v. C. F. Schmidt, Berl. 1785. 8. S. 551.) — **Raspe** (Hermin und Gunilde, eine Geschichte aus den Ritterzeiten, Leipz. 1766. 8. Wenn wir nicht in dem Wahne gestanden hätten, daß eine Romanze durchaus komisch seyn müßte: so würden wir vielleicht nicht Schieblers Parodie auf diese Romanze, Harlekin und Colombine, erhalten haben.) — **Dan. Schiebler** († 1771. Romanzen mit Melodien, Leipz. 1767. 8. (5) verb. Hamb. 1768. 8. In den Musikalischen Gedichten, Hamb. 1769. 8. (16) Romanzen (sechs neue) Hamb. 1771. 8. Sämmtlich in seinen auserlesenen Gedichten, Hamb. 1773. 8. nebst Nachrichten von seinem Leben von J. J. Eschenburg. Es sind ihrer überhaupt einige dreyßig; und, meines Bedünkens, haben vielleicht Hrn. Wielands komische Erzählungen den Dichter veranlaßt, mythologischen Stoff in den mehrsten zu travestiren. Sie haben nicht so geschmeidige Versifikation, noch so viel Komisches, als die Löwenschen.) — **Ungen.** (Zwey schöne neue Rehburger Lieder, oder Romanzen des Ritter Lopez 1771. 8. — **Fdr. Willh. Zachariä** (Zwey schöne neue Mährlein . . . Leipz. 1772. 8. — **Fdr. Bertuch** (Mährchen vom Bilboquet, Altenb. 1773. 8.) — **Aug. Bürger** (Seine Leonore erschien im Jahre 1773. Mehrere, eben so schön, finden sich in s. Gedichten, Gött. 1778. 8. 1789. 8. 2 Bde.) — **Ungen.** (Zwey Romanzen, der bekehrte Säufer, und die Abentheuer einer Perüke, Cassel 1773. 8. — **Ungen.** (Der Schifsbrand, Weimar 1774. 8. — Der Knab und das Mädchen, s. l. 1774. 8.) — **Die Grafen zu Stolberg** (Die erste Rom. des Gr. Frdr. Leopold ist v. J. 1774. Sie findet sich mit mehrern, in den Ged. der Verf. Leipz. 1779. 8.) — **Ungen.** (Geißler Romanzen, Mietau 1774. 8. Dreyzehn St. in Löwens und Schieblers Manier.) — **Fdr. Heinr. Lud. Wagner** (Phaeton, Saarbr. 1774. 8. Pyramus und Thisbe, in 3 Ges. Frft. 1777. 8.) — **Ungenannte** (Eine entsetzliche Mordgeschichte von dem jungen Werther 1776. 8. Eine trostreiche . . Historia, betitelt die Leiden und Freuden Werthers 1776. 8.) — **A. C. G. Graal** (Einige Romanzen, Leipz. 1776. 8.) — **Mahler Müller** (Balladen, Mannh. 1776. 8. wovon aber nur das erste Gedicht, das braune Fräulein, eigentlich hieher gehört.) — **C. A. Kestinger** (Romanzen, Altona 1779. 8.) — **Ungenannter** (Mährchen und Romanzen

zen, Leipz. 1780. 8.) — Zemibald und German 1780. 8 (Bezieht sich auf einen litterarischen Streit.) — A. Ferd. Schmid (Leyerlieder, Eisen. 1780. 8. Von der burlesken Art, wovon schon mehrere in dem Leipziger Musenalmanach standen. — A. F. F. von Kotzebue (Er und Sie, vier Rom. Gedichte, Elf. 1781. 8.) — In den Gedichten Fabri des jüngern, Bresl. 1780. 8. finden sich Romanzen. — L. C. H. Hölty (S. dessen Gedichte, Hamb. 1783. 8.) — J. A. Weppen (Der 2te Th. s. Gedichte, Leipz. 1783. 8. enthält mehrere Romanzen.) — Die Erzählungen aus den Ritterzeiten, Weissenfels 1787. 8. lassen sich zu den Romanzen rechnen. — In G. W. C. Starke Gedichten, Bernb. 1788. 8. finden sich Balladen. — Wernh. Hubers Funken vom Heerde s. Laren, Bas. 1787. 8. enthalten auch Balladen. — Lud. Theob. Kosegarten (Die, in s. Gedichten, Leipz. 1788. 8. gesammelten Romanzen waren größtentheils schon früher gedruckt.) — In den Ged. der Frau v. Klenke, Berl. 1788. finden sich mehrere Romanzen. — Ungen. (Graf Wolf von Hohenkrähen, Berl. 1789. 8.) — In J. Schillings Ged. Freyb. 1790. 8. — In D. E. F. Hübners Vermischten Gedichten, Stuttg. 1790. 8. 2 Samml. — In den Sagen der Ritterzeiten, Leipz. 1792. 8. — Auch finden sich deren noch in unsern verschiedenen Musenalmanachen, (S. Art. Lied) so wie in dem Taschenbuch für Dichter und Dichterfreunde, Leipz. 1773-1780. 12 St. u. a. m. von den Herren Michaelis, Jacobi, Kretschmann, Claudius, Schink, Pfeffel, Friedr. Schmitt, Gotter, u. a. m. aus deren Arbeiten die „Romanzen der Deutschen, mit einigen Anmerkungen über die Romanze, Leipz. 1774-1778. 8. 2 Th. gesammelt worden sind. — —

Rondeau.

(Poesie; Musik.)

In der Poesie ist das Rondeau ein Lied von Doppelstrophen, die so gesungen werden, daß nach der zweyten Hälfte die erste wiederholt wird, so wie es in den meisten Opernarien gewöhnlich ist. Wenn diese Wiederholung natürlich seyn soll, so muß nothwendig in der zweyten Hälfte der Strophe etwas seyn, das die Wiederholung der ersten natürlich macht. Dieses hat, wie Rousseau sehr richtig anmerkt, nur in folgenden Fällen statt.

„So oft eine im ersten Theil ausgedrukte Empfindung einen überlegten Gedanken veranlasset, der im zweyten Theil sie verstärkt und unterstützt; wenn die Beschreibung eines Zustandes, die den ersten Theil ausmacht, eine im zweyten vorkommende Vergleichung aufkläret; wenn ein Gedanken im ersten Theil, in dem zweyten bewiesen, oder bestätiget wird; wenn endlich im ersten Theile ein Vorsatz geäussert wird, davon im zweyten der Grund angegeben ist: in allen diesen Fällen ist die Wiederholung natürlich, und alsdann kann das Rondeau ein sehr angenehmes kleines Gedicht seyn *).“

Der Tonsetzer wählt nach dem Inhalt eine gerade, oder ungerade Taktart, von geschwinder oder langsamer Bewegung für den ersten Theil der Strophen. Für den zweyten Theil macht er, nach Beschaffenheit des Rondeau eine, oder mehrere Melodien in verschiedenen mit dem Tone des ersten Theils verwandten Tonarten. In beyden Theilen muß die Modulation so beschaffen seyn; daß der Schluß des ersten Theiles auf den Anfang jedes andern, und der Schluß jedes zweyten Theiles auf den Anfang des ersten immer passe.

Das

*) S. Dictionaire de Musique Art. Rondeau.

Das Rondeau, als Gedicht, ist, französischer Abkunft. Les Rondeaux, sagt der Verf. der Elemens de la poesie franc. Par. 1752. 18. 3 Bd. Vol. 2. S. 166. les Rondeaux doivent peut-être leur première origine à la sterilité de notre langue, dont les mêmes mots destinés à signifier plusieurs choses, ont necessairement occasionné de ces surprises, que font naitre les *equivoques*, les *jeux de mots*, et les *pointes*. Und da Naivetät sein Hauptverdienst seyn soll: so ist der so genannte style marotique (welcher in dem eben angeführten Werke S. 33. charakterisirt worden ist) als sein Eigenthum angesehen worden. Es besteht jetzt eigentlich aus dreyzehn Versen, welche nur zweyerley Reime haben, in drey Strophen abgetheilt seyn, und deren Anfang nach dem achten und 13ten Verse besonders und einzeln, und jedesmahl in einem besondern Sinn wiederholt werden muß. Es giebt aber auch Rondeaux redoublés, welche aus sechs vierzeilligten Strophen bestehen, wovon die erste die vier Endzeilen der vier folgenden enthält, und die sechste sich mit den Anfangsworten dieser ersten Zeile schließt. Aber ursprünglich hat es diese Form nicht gehabt, wie man z. B. noch aus dem Rondel des Froissard (Annal. poet. B. 1. S. 67 u. f.) sehen kann, deren Eigenthümliches blos darin besteht, daß der erste, oder die zwey ersten Verse am Ende wiederholt werden. In der Folge wurden diese zweymahl, aber immer ganz wiederholt: und die Zahl der Verse überhaupt war unbestimmt. Von dieser Art finden sich deren viele in den Poesies des Franc. Villon († 1490) des Octav. de St. Gelais († 1502) u. a. m. Die ersten in der gegenwärtigen Form desselben, finde ich in den Werken des Jean Marot († 1517) bey den Werken des Cl. Marot, à la Haye 1731. 12. 6 Bd. im 5ten Bd. S. 243 u. f. so wie in den Werken dieses seines Sohnes († 1554) so daß, wenn nicht dieser, wie Baillet, in s. Jugem. des Sav. Bd. 4. Th. 1. Art. 1275. S. 184. Amst. 1725. 18. und Bayle in s. Wörterbuche sagen, der Erfinder des Rondeau überhaupt, denn doch der Vater der Erfinder der beliebtesten Form desselben seyn kann. Unter den Händen des Ronsard († 1585) verlohr das Rondeau seine Eigenthümlichkeit, die Naivetät; von den Nachfolgern desselben (denn fast alle Dichter jener Zeiten haben deren geschrieben,) begnüge ich mich Mad. Deshoulieres († 1694), Jean de la Fontaine († 1695) und Sarasin zu nennen, in deren Werken die bessern, aber auch die letzten sind; denn in den neuern Zeiten ist diese Dichtungsart gänzlich ausgestorben. Im Grunde war es eine sichtliche Nachahmung des italienischen Sonnetes; und die Form desselben entwickelte sich vielleicht aus dem Bedürfnisse, das Ohr zu befriedigen. Da die Form desselben, die Wiederhohlung halber oder ganzer Verse, an bestimmten Stellen, sich schwerlich mit einer edlen, erhabenen, zärtlichen Idee verträgt: so entstand daraus das Gesetz, daß es naiv seyn mußte; und da die Naivetät von dem Witze verdrängt worden ist: so ist es nicht zu verwundern, daß man dergleichen nicht mehr schreibt.

Rührend.

(Schöne Künste.)

Eigentlich wird alles, was leidenschaftliche Empfindung erwekt, rührend genennt, und in diesem allgemeinen Sinne wird das Wort in dem folgenden Artikel genommen; hier aber halten wir uns bey der besondern Bedeutung desselben auf, nach welcher es blos von dem genommen wird, was sanft eindringende und stillere Leidenschaften, Zärtlichkeit, stille Traurigkeit, sanfte Freude u. d. gl. erwekt. Denn in diesem Sinne wird es genommen, wenn man von Gedichten, von Auftritten, von Geschichten sagt, sie seyen rührend.

Diese Art des Leidenschaftlichen ist in den schönen Künsten von dem allgemei-

gemeinesten und ausgedehntesten Gebrauche. Der Künstler, der blos zu gefallen sucht, erreicht seinen Endzwek am sichersten durch einen rührenden Stoff; weil kein andrer so durchgehenden und allgemeinen Beyfall gewinnt. Jeder Stand, jedes Alter, und bald jeder Charakter der Menschen findet in zärtlichen und sanften Leidenschaften eine Wollust; und für einen Menschen, der vorzüglich das Große, das sehr Pathetische liebt, findet man zwanzig, denen das Rührende mehr gefällt. Es ist nur wenigen Menschen gegeben, an Wahrheit, Vollkommenheit und Größe Nahrung für den Geist, oder für das Herz zu finden; fast alle finden sie in dem Rührenden. Man wird in dem dramatischen Schauspiele allezeit wahrnehmen, daß rührende Scenen alle Logen und alle Bänke in Bewegung setzen, da bey viel andern Scenen von großer Schönheit ein Theil der Zuhörer ziemlich kalt und ruhig bleibt. Neben dem Vortheil des allgemeinesten Beyfalles, hat es noch den, daß es am leichtesten zu erreichen ist; indem nicht selten auch mittelmäßige Künstler darin glüklich sind.

Wie aber die angenehmsten Speisen weder die gesundesten, noch die nahrhaftesten sind, so ist auch das Rührende deswegen, weil es am meisten gefällt, nicht eben die schätzbareste Art des Stoffs zu Werken der schönen Kunst. Man kann überhaupt darauf anwenden, was wir im Artikel Mitleiden über den traurigen Stoff gesagt haben. Dem Menschen, dessen Herz den sanftern Leidenschaften verschlossen ist, fehlet in der That sowol zum Genuß des Lebens, als zur nützlichen Wirksamkeit, etwas Wesentliches; er ist der süßesten Wollust beraubt: zu mancher wichtigen Pflicht mangelt es ihm an Beweggrund, und bey mancher Gelegenheit versäumet er aus Mangel des Antriebes, Gutes zu thun. Aber der, den nichts angreift, als was sanft rühret, kann leicht in einen weichlichen Wollüstling, in einen schwachen, zu jeder wichtigen That unfähigen Menschen ausarten. Diese Betrachtungen sind für den Künstler, der um die beste Anwendung seiner Talente besorgt ist, von Wichtigkeit. Vorzüglich sind sie den dramatischen Dichtern und Romanenschreibern zu empfehlen, weil ihre Werke sich am weitesten in das Publikum verbreiten. Es ist leichter die Menschen zu verzärteln, als ihnen überlegende Vernunft, Stärke des Geistes und Herzens, Standhaftigkeit und Größe einzuflössen. Darum ist es nicht gut, wenn der Geschmak am Rührenden so die Oberhand gewinnt, daß er beynahe ein ausschließendes Recht auf die Schaubühne und auf die Romane bekömmt. Man thut wol, wenn man auch hierin die Alten zum Muster nimmt, bey denen das Rührende nie herrschend worden, und sich weder der Schaubühne, noch der lyrischen Poesie, noch, so viel wir davon wissen können, der Musik mit vorzüglichem Anspruch bemächtiget hat.

Das Rührende ist aber nicht von einerley Art; es kann sich bis zum hohen Pathetischen erheben, oder auch blos bey dem gemeinen Zärtlichen stehen bleiben: in jenes mischet sich immer etwas von Bewunderung; dieses erhebt sich nicht über die Schranken der gemeinen Empfindung. Eine ungewöhnliche Großmuth, eine völlige Gelassenheit, oder Geduld bey schwerem Leiden, ein unverdientes Unglük, das Personen befällt, für die wir große Hochachtung haben; ein unerwartetes Glük, das Traurigkeit in Freude, Elend in Glükseligkeit verwändelt, alle dergleichen Fälle steigen ins hohe Rührende, und

und oft ins Erhabene. Hingegen bleiben die gewöhnlicheren Fälle sanfter Freude und Traurigkeit, einer durch Hindernisse gekränkten, oder durch neue Hoffnungen gereizten Zärtlichkeit, bey dem gemeinen Rührenden stehen.

Sophokles und Euripides sind reich an dem Rührenden der höhern Art, das sich zur tragischen Bühne sehr schiket, für die das gemeinere Rührende zu schwach ist. Es steht besser in der Comödie und in Hirtenliedern, wiewol auch darin unser Geßner es oft bis zum höhern Rührenden hebt. Auch schiket es sich ganz vorzüglich zur Elegie und zum Liede. Sappho ist bis zum Schmelzen rührend. Unter den Neuern sind Petrarcha und Racine vorzüglich als rührende Dichter bekannt; Shakespear aber übertrifft in dem hohen Rührenden, und Klopstok in dem höchsten Grad des Zärtlichen alle Dichter alter und neuer Zeit.

(*) Außer den, bey dem Art. Pathos, S. 662 angeführten, im Ganzen hieher gehörigen Schriftstellern, handelt noch von dem Rührenden, A. H. Schott, im 1ten Th. s. Theorie der schönen Wissenschaften S. 309 u. f. —.

Rührende Rede.

(Beredsamkeit.)

Eine der drey Hauptgattungen der Rede in Absicht auf den Inhalt *). Ihr Zwek geht auf Erwekung der Leidenschaften, die nach der Absicht des Redners entweder Entschließungen, oder Unternehmungen befördern, oder hintertreiben sollen. Die Leidenschaften sind die eigentlichen Triebfedern, wodurch diejenigen Handlungen vollbracht werden, dazu starke Anstrengung der Kräfte nöthig ist; nämlich wo die Handlung an sich sehr mühsam und voll Beschwerniß, wo sie mit Gefahr begleitet ist, oder wo ihr sonst in dem Gemüthe des handelnden Menschen starke Hindernisse im Wege stehen. Nicht nur die meisten und wichtigsten der öffentlichen Staatsunternehmungen sind in diesem Falle, sondern gar oft auch Privathandlungen von einiger Wichtigkeit.

Wenn also die Menschen zwar einsehen, was sie thun sollten, aber nicht stark genug sind, ihren Einsichten gemäß zu handeln: so müssen die Leidenschaften zu Hülfe gerufen werden, um ihnen die Kräfte zu geben. Bisweilen aber sind diese Triebfedern auch schon nöthig, um nur den Entschluß zu wichtigen Handlungen zu fassen. Denn gar oft sind die Einsichten der Vernunft dazu nicht hinlänglich, weil sie nicht mit Gefühl begleitet sind.

Die schönen Künste sind die eigentlichen Mittel, Leidenschaften zu erweken, wo sie nicht aus der Lage, darin der Mensch sich befindet, schon von selbst entstehen. Unter den schönen Künsten aber braucht die Beredsamkeit die wenigsten Veranstaltungen dazu. Ueberall, wo es nöthig ist, kann der Redner auftreten, weil er das Instrument, wodurch er wirken soll, schon mit sich führet. Also wird es ihm am leichtesten, durch Erwekung heilsamer Leidenschaften den Menschen nützlich zu werden. Dieses veranlasset die leidenschaftliche Rede, deren Beschaffenheit wir nun näher zu betrachten haben.

Es kommt also bey dieser Rede allemal darauf an, daß lebhafte Empfindungen für, oder gegen eine Sache in den Herzen der Zuhörer erwekt werden. Dieses kann, wie schon anderswo *) gezeiget worden, auf zweyerley Weise geschehen. Entweder schildert der Redner den Gegen-

*) S. Rede.

*) S. Leidenschaft.

genstand, aus dessen Betrachtung die Leidenschaft, die er zu erweken sucht, natürlicher Weise entsteht; oder er selbst äussert die Leidenschaft auf eine lebhafte Weise, und entzündet dadurch die Herzen seiner Zuhörer. Wer uns in Furcht setzen will, muß uns entweder von einer nahen Gefahr so lebhaft überzeugen, daß wir sie nicht nur erkennen, sondern auch fühlen, weil das Gefühl der Gefahr die Furcht gewiß hervorbringt; oder er selbst muß die Furcht so lebhaft äußern, daß auch wir davon angestekt werden. Auf die erste Weise hat Demosthenes seine Mitbürger mit Furcht vor dem Philippus erfüllet, indem er auf das deutlichste und lebhafteste, die weitaussehenden Unternehmungen dieses gefährlichen Nachbars geschildert, und die Gefahr, die der Freyheit den Untergang drohete, auf eine rührende Weise vorgestellt hat. Nach der andern Art verfahren durchgehends die sogenannten ascetischen geistlichen Redner, die, anstatt erst den Verstand zu überzeugen, geradezu das Herz angreifen, und die Leidenschaft in den Gemüthern ihrer Zuhörer dadurch erweken, daß sie das, was sie selbst davon fühlen, auf eine sehr nachdrükliche und ansteckende Weise äußern.

In dem ersten Fall hat die Rede zwar die Form der lehrenden Rede, weil sie unmittelbar auf den Verstand arbeitet. Sie ist aber nicht blos durch ihren Zwek, sondern auch durch die Art der Behandlung und des Tones von der eigentlich lehrenden Rede unterschieden. Bey der lehrenden Rede ist der Zwek völlig erreicht, wenn der Zuhörer am Ende wol unterrichtet, oder völlig überzeuget ist. Hier aber ist der genaueste Unterricht und die gründlichste Ueberzeugung noch nicht hinlänglich; beydes muß mit Rührung verbunden werden, damit die fernere Absicht, nämlich die Erwekung der Leidenschaft, erreicht werde.

Der rührende Redner, der durch den Verstand ans Herz zu kommen sucht, hat mit dem lehrenden das gemein, daß er entweder einen Begriff entwikelt, oder ein Urtheil fällt, oder einen Schluß bestätiget *); auch muß er, wie dieser, dabey nicht nach der strengen Methode des forschenden Philosophen, sondern nach einer sinnlichern Vernunftlehre verfahren. Er kann sich alles zueignen, was in dem angeführten Ort hierüber ist gesagt worden. Ueber dieses aber hat er noch etwas nöthig, das der blos lehrende Redner nicht braucht, die unmittelbare Anwendung seiner Vorstellungen auf die Leidenschaft, die der Hauptzwek seiner Rede ist. Er muß seinem lehrenden Vortrag die besondere Kraft zu geben wissen, die diese Leidenschaft hervorbringet; da der blos lehrende Redner schon zufrieden ist, wenn seine Lehre überhaupt wirksam und sinnlich ist. Dadurch wird die Wahl seiner Gedanken, der Ausdruk derselben, der Ton und der Vortrag viel genauer bestimmt.

Um den Unterschied der drey Arten des lehrenden Vortrages deutlicher zu machen, stelle man sich diesen besondern dreyfachen Fall vor, daß der Philosoph, der lehrende und der rührende Redner einerley Inhalt gewählt haben, als z. B. die Ungerechtigkeit einer gewissen Handlung darzuthun. Hier sucht der Philosoph auf das deutlichste zu zeigen, daß sie das Recht andrer Menschen verletzt, und begnügt sich, seinen Zuhörer so weit gebracht zu haben, daß er die Ungerechtigkeit der Sache eingestehen muß, und daß ihm kein Zweifel mehr dabey übrig ist. Ob übrigens diese Wahrheit

*) S. Lehrende Rede.

heit in dem Gemüth ein Gefühl zurüklasse oder nicht, darum bekümmert sich der Philosoph, in sofern er sich genau in seinen Schranken hält, nicht. Die Absicht des Moralisten, der eigentlich der lehrende Redner ist, erstrekt sich weiter; denn er sucht dieser Wahrheit eine wirksame Kraft zu geben, und sie seinem Zuhörer so einzuprägen, daß ein daurender Abscheu gegen eine Handlung dieser Art in ihm erwekt werde. Der rührende Redner hat eine noch näher bestimmte Absicht: er will Scham oder Zorn erweken; die Leidenschaft soll aus dem Anschauen der ungerechten Handlung entstehen, und stark genug seyn, wenn es auch viel Anstrengung erfodert, das Unrecht wieder gut zu machen, oder sich demselben kräftig zu widersetzen. Da müssen also die Vorstellungen weit lebhafter seyn, als in dem vorhergehenden Falle.

Hierdurch ist überhaupt die Gattung des rührenden Unterrichts bestimmt. Die Mittel, welche der Redner dazu anwendet, können hier nicht ausführlich beschrieben, sondern nur überhaupt angezeiget werden. Das erste und vornehmste ist, daß er selbst seinen Gegenstand von der Seite, oder in dem Lichte gefaßt habe, wodurch die Leidenschaft in ihm lebhaft erwekt worden. Wenn er selbst von seinem Gegenstand so gerührt ist, wie er seine Zuhörer davon gerührt zu sehen wünschet, so wird es ihm leicht, ihn in der Nähe, mit dem Leben und in dem Lichte zu schildern, die zu der starken Rührung, die er zur Absicht hat, nothwendig sind. Man siehet täglich, wie Freude, Furcht, Verlangen und andere Leidenschaften, selbst in dem Munde sonst unberedter Menschen, alle Beschreibungen vergrößern; wie sie den Erzählungen ein Leben, und den Urtheilen das Gepräg der Unfehlbarkeit geben. Also ist der beste Rath, den man dem Redner geben kann, dieser, daß er seine Materie so lange überdenke, sie so von allen Seiten, und in allen Verbindungen mit sittlichen oder politischen Angelegenheiten betrachte, bis er selbst den Gesichtspunkt gefunden hat, der ihn in die Leidenschaft setzt, die er erweken will. Diese wird denn seine Suada, die ihm Gedanken, Ausdruk und Ton, die er sonst vergeblich gesucht hätte, eingiebt.

Hiernächst ist nothwendig, daß er sich die Lage der Sachen nach den besondern Umständen in Rüksicht auf seine Zuhörer, auf deren Charakter und Interesse, so genau bestimmt als ihm nur möglich ist, vorstelle. Denn dadurch erkennt er, was für eine besondere Wahl er unter den mancherley Vorstellungen, die sein Inhalt ihm darbietet, für jede Gattung der Zuhörer anzustellen habe.

Daß dem rührenden Redner zu der Wahl der Gedanken eine genaue Kenntniß des Menschen, aller Leidenschaften und der Tiefen des Herzens überhaupt nöthig sey, ist zu offenbar, als daß es einer besondern Ausführung bedürfe.

Ueberhaupt erhellet hier, daß die rührende Rede, wenn die Leidenschaft durch Entwiklung des Gegenstandes soll erregt werden, einen Mann von großen und seltenen Gaben erfodere, Verstand und Herz müssen bey ihm von vorzüglicher Größe, dabey aber mit ausgebreiteter Kenntniß der Menschen und Erfahrung in Geschäfften verbunden seyn. Man trifft deswegen viel angenehme, einschmeichelnde, gefällige Redner an, ehe man auf einen hinreißenden kommt. Die Wärme des Herzens muß bey einem solchen Redner nicht von dem

Feuer

Feuer der blossen Einbildungskraft, sondern vornehmlich von der Stärke der Vernunft herkommen. Wahrheit und Recht (das im Grunde auch nichts, als praktische Wahrheit ist,) müssen eine so grosse Kraft auf ihn haben, daß er schon dadurch allein in leidenschaftliche Empfindung gesetzt wird. Der kalte Philosoph, der alles auf das genaueste sieht, und der subtile Dialektiker, der die feinesten Schattirungen der Begriffe bemerkt, als ob er durch ein Vergrösserungsglas sähe, schiken sich am wenigsten hiezu: man lernt von ihnen blos genau sehen, nicht empfinden. Der rührende Redner sieht zwar auch richtig, mit einem Blik entdeket er die wahre Beschaffenheit einer Sache ohne Zergliedern und ohne subtiles Forschen, und die Wahrheit giebt seiner Empfindung selbst einen Stoß.

Weniger gehöret zu der rührenden Rede, wo der Redner die Leidenschaft selbst, ohne Entwiklung des Gegenstandes, der sie hervorbringt, äussert. Wenn wir an einem Menschen alle Zeichen eines tiefen Schmerzens sehen, so nehmen wir Theil daran, wenn uns die Ursache seines Leidens auch unbekannt ist. Ist nun ein Redner von der Leidenschaft, die er in andern erweken will, ganz durchdrungen, und hat er eine lebhafte Einbildungskraft, den Gegenstand derselben, ohne ihn genau zu schildern, auf verschiedene Seiten zu wenden, wodurch die Leidenschaft immer neue Nahrung bekommt: so braucht er eben nicht sehr methodisch zu verfahren, um das Feuer, das in ihm brennt, auch in andern anzuzünden. Man vergleiche, um diesen Unterschied zu fühlen, die philippischen und catilinarischen Reden des Cicero, die meistens blos Aeusserungen der in dem Redner aufwallenden Leidenschaften sind, mit der, die er gegen die Austheilung der Aeker vor dem Volke gehalten, wo er rührend unterrichtet. Es gehöret unendlich mehr dazu, eine Rede von dieser Art zu verfertigen, als zu einer der ersten Art.

Man hat Beyspiele genug, daß hitzige Köpfe, ohne Verstand und Einsicht, politische und religiöse Schwärmer, durch leidenschafliche Reden, darin man Verstand, oder Gründlichkeit vergeblich sucht, unglaublich viel ausgerichtet haben. Freylich kommt hier sehr viel auf die Umstände und auf den Charakter der Zuhörer an. Wo die Umstände selbst schon eine Gährung in den Gemüthern verursachet haben, wo die Einbildungskraft bereits erhitzt ist, und wo man es mit einer Versammlung zu thun hat, die gewohnt ist, sich mehr durch sinnliche Eindrüke als durch Vorstellungen der Vernunft leiten zu lassen, da braucht es eben nicht viel, in den Gemüthern das heftigste Feuer anzuzünden. Rührende Reden für solche Gelegenheiten sind nicht mehr als Werke der Kunst anzusehen. Nur da, wo man es mit Männern zu thun hat, die nicht so wie der Pöbel leicht aufzubringen sind, erfodert auch diese Art wahre Beredsamkeit.

Sie hat aber nur da statt, wo die Gegenstände, die die Leidenschaft hervorbringen sollen, klar, genug am Tage liegen, daß der Verstand nicht mehr nöthig hat, über die wahre Beschaffenheit der Sache unterrichtet zu werden, sondern nur die Empfindung stärker zu reizen ist. Da geht der Redner mit seinem Beyspiel dem Zuhörer vor; er äußert auf mancherley Weise das, was er selbst fühlet; er sucht das, was in seinem Gemüthe vorgeht, auf die lebhafteste, rührendste Art an den Tag zu legen. Und hierbey thut nun der Vortrag selbst die gröste Wirkung. Der Redner muß in Stimme und Gebehrden das, was

er empfindet, so lebhaft, als durch die Worte selbst ausdrüken. Alsdann wird er seinen Zwek nicht leicht verfehlen.

Rükkehr.

(Redende Künste.)

Wir wollen diesen Namen einem Kunstgriff geben, wodurch Redner oder Dichter die Zuhörer plötzlich auf eine Reihe vorhergegangener Vorstellungen zurükführen, um alle ihre Kräfte itzt zu einer einzigen Wirkung zu vereinigen. Um uns die Bestimmung dieses Begriffes zu erleichtern, wollen wir ohne weitere Erklärung Beyspiele der Rükkehr geben. Das erste nehmen wir aus des Euripides Hekuba. Polymestor, ein ehemaliger Freund dieser Königin, hat die schändlichste aller Thaten begangen, indem er den, ihm zur Sicherheit anvertrauten Sohn der Hekuba aus der ärgsten Niederträchtigkeit umgebracht hat. Diese That erwekt die Rachgierde der Königin; aber itzt ist sie eine Gefangene, nichts mehr als eine Magd des Agamemnons, des Zerstöhrers ihres ganzen Hauses und der glänzenden Glükseligkeit, die sie kürzlich genossen hat. Einen solchen Mann hat Hekuba zur Ausübung ihrer Rache nöthig; sie überwindet sich, einem solchen Feind freundschaftlich zu begegnen. Dieses macht einen vollkommenen Contrast. Damit der Leser ihn in der Hitze nicht unbemerkt lasse, und damit diese beyde einander entgegenstehende Wirkungen, der Haß des ehemaligen Freundes und das Zutrauen zu dem verwünschtesten Feind, mit einem Blik an dieselbe Ursache können geheftet werden, läßt der Dichter durch den Chor dasjenige bewirken, was wir die Rükkehr nennen. „Wunderbar, sagt er, spielt das Schiksal mit den Menschen, höchst seltsam wird die Noth zum Gesetz. Aus den ärgsten Feinden macht sie Freunde, und Feinde aus denen, die sich liebten *).“ Diese Reflexion bringt uns eine Reihe vorhergegangener Vorstellungen auf einmal, und gerade zu der Zeit wieder vor die Stirne, da sie zusammengenommen, die größte Wirkung thun sollen.

In eben diesem Trauerspiel ist eine sehr schöne Rükkehr ebenfalls durch ein Wort des Chors bewirkt. Nachdem viele sehr traurige Dinge nach und nach vorgestellt worden, sagt der Chor: Dies alles haben die schönen Augen der Helena gethan!

Die Wichtigkeit der Rükkehr fällt gleich in die Augen. Denn da sie viel Einzeles schnell vereiniget, so wirket alles auf einmal, und eben dadurch werden Empfindungen, Leidenschaften und Bewunderung erwekt.

*) Eurip. Hecuba, vs. 864. ff.

S.

S.

Sarabande.

(Musik; Tanz.)

Ein kleines Tonstük zum Tanzen. Es ist von ungeradem Takt ¾ oder 3/2; fängt mit dem Niederschlag an, und hat zwey Theile, jeden gemeiniglich von acht Takten. Die Bewegung ist langsam, und der Vortrag muß wie in einem ausgezierten Adagio geschehen: übrigens verträgt es alle Gattungen von Noten. Es gehört zum Charakter der Sarabande, daß sie die Modulation in Töne führe, die der Haupttonart etwas fremd sind; doch muß der Gesang natürlich bleiben. Deswegen erfodert dies Stük schon einen erfahrnen Tonsetzer. Der Ausdruk muß Würde haben, und alles kleine, niedliche muß dabey vermieden werden.

Der Tanz, der spanischen Ursprungs scheinet, ist ernsthafter, als die Menuet; kann also zu den ernsthaften Charakteren, die mit großer Würde, oder mit Majestät verbunden sind, gebraucht werden.

Satire.

(Redende Künste.)

Da die Neuern den Namen der Sache, wovon hier die Rede seyn soll, den Römern abgeborget, seine Bedeutung aber so weit ausgedehnet haben, daß sie etwas unbestimmtes bekommen hat: so werden wir am besten thun, wenn wir erst auf die alte Bedeutung zurüke gehen, und hernach aus derselben den Begriff festsetzen, den wir gegenwärtig durch diesen Namen ausdrüken. Ohne auf die zweifelhafte Etymologie zurüke zu gehen, begnügen wir uns anzumerken, daß die Römer gewissen Gedichten, darin die Thorheiten und Laster einzeler Personen und ganzer Stände scharf, beißend oder spöttisch durchgezogen, und mit einiger Ausführlichkeit in ihr häßliches Licht gesetzt worden, den Namen der Satiren gegeben. Die Satiren des Horaz, Juvenalis und Persius sind jedermann bekannt, und können hier als Beyspiele der römischen Satire angeführt werden. Die Römer geben sich für die Erfinder dieser Art des Gedichtes aus *). Da aber die Namen Satyra, Satura oder Satira weit älter sind, als Lucilius, so erhellet daraus, daß Horaz nur von der Form der Satire spricht, die er und seine beyden Nachfolger beybehalten haben. Auch Ennius, Pacuvius, Varro und andre haben Gedichte geschrieben, die den Namen Satirae tragen, aber von einer andern

*) Horaz sagt vom Lucilius, — fuerit limatior quam rudis et Graecis intacti carminis auctor, und bezeichnet vermuthlich den Ennius dadurch. Quintilian sagt: Satira quidem tota nostra est. Inst. L. X. c. 1. und Diomedes schreibet davon: Satira est carmen apud Romanos, non quidem apud Graecos, maledicum et ad carpenda hominum vitia, archaeae Comoediae caractere compositum: quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius. Sed olim carmen, quod ex variis poematibus constabat, Satira dicebatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius. Diom. L. III.

dern Art waren. Der ausdrüklichen Zeugnisse, die wir so eben angeführt haben, ungeachtet, halten einige Neuere die Satire für griechischen Ursprungs. Wem mit einer ausführlichen Untersuchung hierüber gedient seyn mag, den verweisen wir auf Drydens Abhandlung von dem Ursprung und Fortgang der Satire *).

Wir wollen die critische Untersuchung dieser Sache den Gelehrten überlassen, und hier nur einige Beobachtungen beybringen, die uns auf Entdekung der eigentlichen Quelle, aus der dieses Gedicht entspringet, führen werden.

Ich habe bereits anderswo **) erinnert, es sey bey gewissen Festen und Feyerlichkeiten der Griechen und Römer eine alte Gewohnheit gewesen, die Zuschauer mit allerhand Schimpf- und Spottreden zu belustigen. Die Sache selbst scheinet mir etwas so merkwürdiges zu haben, daß sie ein gründliches Nachforschen ihres Ursprunges wol werth wäre. Meine Kenntniß reicht dazu nicht hin; indessen will ich das Wenige, was ich hierüber zu sagen im Stande bin, anführen. Lucian sagt ausdrüklich, daß die Schimpfreden einen Theil der Feyerlichkeiten der Bacchusfeste ausgemacht haben. Es scheinet aber, daß dergleichen bey mehrern Festen vorgekommen seyen. Herodot erzählt, daß bey den Epidauriern an einem gewissen Opferfest der Chor keine Mannspersonen, sondern blos Frauen mit Schimpfwörtern habe anfallen dürfen *). Hier sehen wir also, daß gewisse Personen, nämlich der Chor, zu erwähnten Schimpf- und Spottreden bestellt gewesen. Es scheinet, daß diesem Chor an gewissen Festen besonders aufgetragen gewesen, das Volk auf mancherley Art zu belustigen. Dieses hat allem Ansehen nach den Ursprung der Comödie veranlasset. Denn wir sehen nicht nur, daß die ältern Comödien des Aristophanes Beschimpfungen bekannter Personen zum Grunde haben; sondern wir finden auch noch in dem Curculio des Plautus die Spur der ursprünglichen Art der Comödie darin, daß zwischen dem dritten und vierten Aufzug der Choragus hervortritt, und den Zuhörern viel schimpfliches vorrükt.

Es ist schwer zu sagen, auf was für eine politische, oder psychologische Veranlassung eine solche Gewohnheit aufgekommen ist; aber wir treffen etwas ähnliches auch bey andern Völkern an. Die saturninischen Verse der alten Römer, und was Horaz fescenniam licentiam nennt, da ebenfalls bey religiösen Freudenfesten schimpfliche Verse gesungen, oder nur hergesagt wurden: die Schimpflieder der Soldaten auf ihren Heerführer, die zu der Feyer des Triumphs gehörten, verrathen eine ähnliche Gewohnheit. Hieher rechnen wir auch die Fastnachtslustbarkeiten der mittlern Zeiten; denn wir treffen dabey Possenreißer an, die jeden, der ihnen in Weg kommt, durch Worte und selbst durch Thaten beschimpften; wovon ich selbst in meiner Kindheit noch Ueberbleibsel gesehen habe. Ich vermuthe sogar, daß dabey etwas gewesen, das mit dem Wagen

*) Sie ist in der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und freyen Künste, die in Berlin bey Nicolai herausgekommen ist, in dem V Theile, deutsch zu finden. Der so gelehrte, als scharfsinnige Verfasser des Werks, das unter dem Titel: Le Monde primitif analisé etc. heraus kommt, hat in dem Theile, der die Geschichte des Calenders entwikelt, wahrscheinlich gemacht, daß das Wort Satura doch von dem Namen der Satyre abgeleitet worden S. 522.

**) S. Aristophanes; Comödie.

*) Herod. L. V.

Wagen des Thespis große Aehnlichkeit gehabt. Ein aus jenen Zeiten übrig gebliebenes Wort, das itzt allmählig auch unbekannt wird, führt mich auf diese Vermuthung. In meiner Kindheit nannte man in meinem Vaterlande ein lustiges Muthwillentreiben bey Zusammenkünften junger Leute, eine Guggelfuhre, das ist nach der Etymologie des Worts, zum Possenreißen gedungene Narren, die auf einer Karre herumgeführt werden. Bey öffentlichen Kriegesübungen und auch bey andern Feyerlichkeiten ist bis jetzt an einigen Orten die sehr alte Gewohnheit geblieben, daß ein bestellter Possenreißer mit einer Guggel oder Narrenkappe auf dem Kopf und einer Harlekinspritsche in der Hand, den Zug begleitet, und die Zuschauer beschimpft, ohne daß es ihm übel genommen wird. Und allem Ansehen nach hat dieser bey Festen bestellte Narr den Harlekin und Hannswurst der Comödien veranlasset.

Ich glaube, daß diese Beobachtungen uns einiges Licht über den Ursprung aller Arten der alten Satire geben. Ein noch völlig rohes, dabey etwas lebhaftes und lustiges Volk, weiß sich bey Freudenfesten kein besseres Vergnügen zu machen, als daß die Witzigsten der Gesellschaft einander durch Anzüglichkeiten zu einem lustigen Streit auffordern, einander verspotten, und dadurch die ganze Gesellschaft belustigen, die denn dafür sorget, daß kein ernstlicher Streit daraus werde *). Diese, ganz rohen Menschen gewöhnliche Lustbarkeit herrscht noch bis auf diesen Tag überall, wo das noch rohe Volk Lebhaftigkeit und Muth genug, sich lustig zu machen, behalten hat.

*) Sollte nicht die Anmerkung auch hieher gehören, daß das deutsche Wort Schimpf, durch dergleichen Lustbarkeiten auch die Bedeutung des Wortes Spaß angenommen hat? Man sagt: im Schimpf und Ernst.

Dieses wäre also die erste roheste Gestalt der Satire, deren Einführung sich weder die Griechen, noch die Römer zueignen können; allem Ansehen nach ist sie allen Völkern des Erdbodens, die nicht zu phlegmatisch sind, gemein. So wie sich nun bey einem Volke die allmähliche Verfeinerung der Sitten einfindet, so wird sie auf die Satire, wie auf alles übrige, was zu den Sitten und Gebräuchen gehöret, auch ihren Einfluß haben. Alsdann entstehen aus dieser ursprünglichen Satire Comödien, oder andre satirische Schauspiele *), oder solche satirische Gedichte, dergleichen Pacuvius und Ennius gemacht, oder die Varronische, oder endlich die Horazische Satire oder andre Arten.

Man ist gegenwärtig gewohnt, alles satirisch zu nennen, was auf Verspottung gewisser Personen, oder gewisser Handlungen, Sitten und Meinungen abzielet.

Man kann also überhaupt sagen, die Satire, in sofern sie als ein Werk des Geschmaks betrachtet wird, sey ein Werk, darin Thorheiten, Laster, Vorurtheile, Mißbräuche und andre der Gesellschaft, darin wir leben, nachtheilige, in einer verkehrten Art zu denken oder zu empfinden gegründete Dinge, auf eine ernsthafte, oder spöttische Weise, aber mit belustigendem Witz und Laune gerüget, und den Menschen zu ihrer Beschämung, und in der Absicht sie zu bessern, vorgehalten werden. Wir schließen von der Satire aus die schimpflichen oder spöttischen Anfälle auf einzele Personen, oder Stände, die blos von persönlicher Feindschaft herrühren, und Privatrache zum Grund haben. Wir sehen auch nicht, daß die sogenannten Silli der Griechen, die eigentliche Schmäh- und Rachgedichte waren, die beißenden Jamben

*) S. Archilochus.

Jamben des Archilochus *), die Oden des Horaz, darin er eine Canidia, oder andere Personen feindselig anfällt, oder endlich die spöttischen Sinngedichte, wodurch Martial sich an manchem Feind rächet, unter die Satiren wären gezählt worden.

Auch ist hier überhaupt zu erinnern, daß die Satire nicht, wie die meisten andern Werke redender Künste, ihre eigene Form habe. Sie zeiget sich in Gestalt eines Gesprächs, eines Briefes, einer Erzählung, einer Geschichte, einer Epopöe, eines Drama, und sogar eines Liedes. Molieres Tartüffe, des Cervantes Don Quixote, Swiffts Mährchen von der Tonne u. s. w. sind wahre Satiren. Indessen hat der Gebrauch es eingeführt, daß man den Tartüffe eine Comödie, den Don Quixote einen Roman und andre Satiren nach ihrer Form und nicht nach ihrem Inhalte nennt. Jetzt eignet man durchgehends den Namen Satire kleinern satirischen Stüken zu, die ihrer Form nach zu keiner der gewöhnlichen classischen Art der Werke des Geschmaks gehören.

Aber es ist Zeit, daß wir diese Nebenbetrachtungen abbrechen, und den Charakter der Satire näher zu entwikeln suchen.

Hier merken wir zuvoderst an, daß ihr Stoff eine herrschende Abweichung von Vernunft, Geschmak, Tugend, von guter Lebensart, oder endlich von anständigen Sitten sey, die zugleich Wichtigkeit genug habe, um öffentlich gerüget zu werden, damit die Menschen davor verwahret, oder die, welche davon angestekt sind, davon abgebracht werden. Wir fodern, daß diese Abweichungen herrschend seyen; denn ein einziges, oder selten wiederkommendes Versehen gegen Vernunft, Geschmak, Sitten u. s. f. wird keinen vernünftigen Menschen veranlassen, eine Satire dagegen zu schreiben. Aber ein eingewurzeltes Uebel, oder ein solches, das überhand zu nehmen drohet, ist dieser Bemühung schon werth. Wir würden auch unsern Beyfall nicht gern solchen Satiren geben, die Thorheiten oder Laster einzeler Menschen, deren Wirkung keinen merklichen Einfluß auf die Gesellschaft hat, zum Gegenstand nähmen. Sie dienen zwar zur Belustigung, und können unter Werken, die blos Scherz und Ergötzung zum Zwek haben, und die witzige Köpfe, wie Horaz sagt, in voller Muse zum Spiel vornehmen *), mit gehen. Hierzu aber rechnen wir die nicht, die unter einer gewissen Gattung Menschen allgemein gewordene Thorheiten an einzeln Menschen durchziehen, von welcher Art Horazens Schwätzer ist **). Denn da geht die Satire auf die ganze Gattung, und bekommt dadurch ihre Wichtigkeit. Auch würden wir unter die unbeträchtlichen Satiren die rechnen, deren Inhalt außer der Sphäre der Leser, für welche man arbeitet, liegt, als Thorheiten des ganz niedrigen Pöbels, der nicht liest: oder wenn jetzt jemand nach Lucianischer Art, auf die griechische Götterlehre Satiren schreiben wollte. Diese und die vorhergehende Art mag man immer Satiren nennen: wir zählen sie in die Classe der blos scherzhaften Werke, deren einziger Zwek ist, zu belustigen.

Der Endzwek der Satire ist, dem Uebel, das sie zum Inhalt gewählt hat, zu steuren, es zu verbannen, oder wenigstens sich dem weitern Einreißen desselben zu widersetzen, und die Menschen davon abzuschreken. Denn Privathaß, oder Groll macht die Satire einigermaaßen zum Pasquill.

*) S. Archilochus.

*) Cantamus vacui. Od. I. 6. Vacui sub umbra lusimus. Od. I. 32.

**) Sat. L. I. 9.

quill. Vielleicht möchte der Fall hievon auszunehmen seyn, da man, aus patriotischer Feindschaft gegen große Bösewichte, kein anderes Mittel hat, das Publicum an ihnen zu rächen, als sie der allgemeinen Verachtung oder dem Spott Preis zu geben *). Aber wir sprechen hier überhaupt und nicht von ganz einzelen Fällen.

Wegen dieses Endzweks gehöret also die Satire unter die wichtigsten Werke des Geschmaks, und man würde ihr sehr unrecht thun, sie blos in die Classe der scherzhaften und belustigenden Werke zu stellen, denen sie unendlich vorzuziehen ist. Die wahre und wolausgeführte Satire ist ein höchst schätzbares Werk. Jede im Verstand, Geschmak oder dem sittlichen Gefühl herrschende Unordnung, die sich unter einem Volke, oder unter ganzen Ständen ausbreitet, ist ein wichtiges Uebel, oft viel wichtiger, als eine blos vorübergehende Noth; wodurch die Menschen nur eine Zeitlang ihrer Bedürfnisse halber in Kummer und Leiden versetzt werden. Wie wichtig man sich auch immer gewisse, auf das äußerliche Wolseyn eines Volkes abzielende Anstalten vorstellt; so werden wir bey genauerm Nachdenken über menschliche Angelegenheiten allemal finden, daß innere Zerrüttungen, sie herrschen in dem Verstand oder in dem Willen, sehr fürchterliche Uebel sind, die, so bald sie eine gewisse Größe und Ausbreitung gewonnen haben, ein ganzes Volk unwiederbringlich ins Verderben stürzen. Gar oft hat das, was man blos für lächerlich hielt, die schwersten Folgen für ein ganzes Volk gehabt. Diese Wahrheit wird keinem nachdenkenden Beobachter der Menschen bey der Geschichte verschiedener Völker unbemerkt geblieben seyn. Wer demnach ein Volk, oder nur einen Stand in der bürgerlichen Gesellschaft, von einer Thorheit, oder irgend einer andern verderblichen Abweichung von dem geraden Wege der Natur und Vernunft, zurüke bringen kann, hat ihm eine sehr wichtige Wohlthat erzeiget. Aber von der Wirkung der Satire wird hernach gesprochen werden, wenn wir ihre Art und ihren Charakter näher werden betrachtet haben.

Der Satirenschreiber hat mit dem moralischen Philosophen das gemein, daß er, wie dieser, eingerissene, oder einreißende Schäden des sittlichen Menschen zu heilen sucht; aber in den Mitteln sind sie verschieden. Dieser nimmt den ernsthaften, lehrenden, vermahnenden, warnenden Ton an, stellt das Uebel bisweilen nach seinem Ursprung, bisweilen in seiner allgemeinen Beschaffenheit, oft in seinen schädlichen Folgen, aber allezeit unmittelbar in dem Ton des Lehrers vor. Ganz anders verfährt gemeiniglich der Satiriste. Ihn selbst hat sein Stoff entweder in verdrießliche, oder in spottende, oder blos lustig scheinende Laune gesetzt, und diese theilet er seinem Leser mit. Das Uebel, welches er angreift, kommt ihm in gewisser Gestalt und Farbe vor, die jene Laune veranlassen; also schimpft, oder spottet, oder lacht er, und beschreibet seinen Gegenstand nach dem, was darin für seine Laune am meisten auffallend ist. Er verfährt dabey, wie jeder Künstler, sinnlich, nimmt statt allgemeiner Vorstellungen besondere; es ist nicht seine Art, die Thorheit, oder das Laster zu entwikeln, sondern er schildert den Thoren und Lasterhaften nach der Absicht, in welcher er die widrigste, oder seltsameste, oder lächerlichste Gestalt bekommt. Der Satiriker macht sich auch nicht zum Gesetz, sich sehr genau an die Richtigkeit

*) S. Lächerlich, am Ende des Artikels.

tigkeit der Zeichnung zu binden, sondern übertreibet auch wol die Sache ein wenig, und giebt oft eine seiner Laune gemäße Carrikatur, statt der genauen Zeichnung. Dadurch sucht er durch die Laune, in die er seinen Leser versetzet, ihn über die Ausschweifung, die er schildert, verdrießlich zu machen, oder ihn zu Verspottung und Belachung derselben zu bringen. So unterscheiden sich der Satiriker und der Moralist, bey einerley rühmlicher Absicht, durch die Art der Ausführung.

Freylich sind sie nicht durchaus, in jeder Aeußerung einzeler Gedanken von einander so verschieden, daß sie gar nie einer des andern Bahn beträten. Der Satirenschreiber wird bisweilen in einzelen Stellen ein Moraliste, und dieser geräth bisweilen in das Fach der Satire. So wenig aber dieser, wenn er auch etwas unwillig wird, sich feindselig zeiget, so wenig nimmt jener den Ton eines väterlichen Lehrers an; auch da, wo er den Thoren belehret, thut er es als ein Zuchtmeister. Die Satire fährt nicht nothwendig in einem Ton durchaus fort: Unwillen, Spott und Lachen wechseln bisweilen darin mit einander ab; doch scheinet es, daß der lachende und spottende Ton ihr vorzüglich eigen sey. Der schiklichste Wahlspruch des Satiristen ist: Ridendo dicere verum. Nur dieses bleibt immer herrschend, daß die Angriffe auf Unverstand, Thorheit und Laster wirklich feindselig seyen, und daß diese in ihrer widrigen, oder lächerlichen, oder schimpflichen Gestalt dargestellt werden. Der Satiriker verfährt wie ein Feind, der seinem Widersacher den Tod geschworen hat, und es so genau nicht nimmt, ob er ihm durch einen geraden Angriff, oder durch Fechterstreiche beykomme.

Dieses mag hier hinlänglich seyn, den Charakter der Satire überhaupt zu bestimmen.

Diese Gattung erfodert sowol einen starken Denker, als einen Mann von warmem Gefühle. Groser Verstand, und Scharfsinn helfen ihm, jede Abweichung von der Natur genau zu bemerken und richtig zu beurtheilen; sie heben ihn in die Höhe, von der er die Menschen übersehen, und auf ihren Wegen genau beobachten kann. Sein scharfes Auge entdeket die Folgen der Abweichungen, und ihre Wichtigkeit; er siehet das noch nicht vorhandene Verderben und widersetzet sich ihm noch zu rechter Zeit. Seine höhern Einsichten setzen ihn in Stand, seinen Mitbürgern die Gefahr, die ihnen drohet, und das Uebel, das schon an ihrer Wohlfahrt wie ein Wurm im Verborgenen naget, deutlich vor Augen zu legen; er weiß es gerade in das Licht zu setzen, in welchem es den größten Abscheu, oder den stärksten Unwillen, oder die gewisseste Verachtung, oder Spott und Gelächter erwekt.

Die Wärme des Herzens ist seine Muse, die ihn zu dem nützlichen Kampf ermuntert, und ihn in die Laune setzet, die dem Thoren so schwer wird. Da er Wahrheit, Geschmak und gute Sitten über alles liebet, so wird ihm auch keine Mühe zu schwer, ihre Rechte gegen jeden Angriff zu vertheidigen.

Diese Eigenschaften aber hat er auch mit andern grosen Künstlern und Lehrern der Menschen gemein. Ihm besonders eigen aber ist die Gabe der satirischen Laune. Wenn er wie Heraklitus, über die Thorheiten und Verblendung des Menschen zu weinen, oder auch wie Demokritus nur für sich darüber zu lachen geneigt wäre, so würde er nicht als ein Zuchtmeister öffentlich auftreten. Dazu wird nothwendig eine etwas

scharfe Galle, oder die Lust laut aufzulachen, erfodert. Der Satiriker muß etwas hitzigen Temperaments seyn, daß er sich von der verdrießlichen oder lächerlichen Laune übernehmen, oder dahin reißen läßt; er muß nicht traurig, sondern bös werden, wo er schwere Vergehungen sieht; er muß von dem Narren nicht zu einer trokenen Verachtung, sondern zum Spott gereizt werden; und das Lächerliche muß nicht blos seinem Verstand ungereimt vorkommen, sondern sich seiner Einbildungskraft in einer wahrhaftig comischen Gestalt darstellen, darüber er sich nicht still ergötzt, sondern laut lustig macht.

Ist er von solcher Gemüthsart, so wird es ihm zur Lust an der Satire gewiß nicht fehlen, und dann wird ihm auch, wenn er sonst die dem Dichter überhaupt nöthigen Gaben einer lebhaften Schilderung sichtbarer und unsichtbarer Dinge hat, die Ausführung nicht mißlingen. Nur ist ihm vorzüglich der feine Witz nöthig, geistreiche Aehnlichkeiten zu finden, und das, was die Thorheit dadurch, daß sie gewöhnlich ist, von ihrem Lächerlichen verlieret, recht auffallend zu machen, indem es durch völlig ähnliche, aber sehr lächerliche Gegenstände herausgebracht wird.

Bedenket man, daß der wahre Zwek der Satire bey dem Dichter ein warmes Interesse für Wahrheit, Geschmak und Tugend voraussetzet, und auf der andern Seite, daß Lust zum Spott mit etwas von Verachtung der Menschen und lachende Laune gemeiniglich mit etwas Leichtsinn verbunden sind: so wird man leicht begreifen, daß ein wahrer Satirendichter etwas seltenes seyn müsse. Einige gerathen in wirkliche Bosheit, wie Aristophanes und Swifft; andere gerathen in Possen, wie Scarron, und suchen blos uns lustig zu machen. Man wird sich deswegen nicht verwundern, daß unter der Menge guter Dichter nur wenige zur Satire aufgelegt sind.

Aber es ist nun Zeit, daß wir den Nutzen dieser Art näher erwägen. Ich getraue mir nicht zu behaupten, daß Bösewichte, Narren und Thoren von einerley Art, gegen die die Satire eigentlich gerichtet ist, sich dadurch bessern lassen, wiewol auch nicht zu läugnen ist, daß mancher von ihnen wenigstens schüchtern gemacht, und in einigen Schranken gehalten werden könne. Die Hauptsache kommt auf die Wirkung an, welche man auf den gesunden Theil der Leser machen kann. Ich habe bereits an einem andern Orte, wo ich nicht irre, hinlänglich gezeiget, was für gute Wirkung die lachende und spottende Satire haben *). Von der ernsthaftern züchtigenden Satire kann man mit Grunde dieselbe Wirkung erwarten. Selbst der Bösewicht kann nicht leiden, daß er vor den Augen der Welt gepeitscht werde; und mich dünkt, daß nichts schreklicheres seyn könne, als öffentliche Schande: sie muß sowol für den, der sie leidet, als für den, den sie warnet, wenn er nicht völlig aller Empfindung der Ehre beraubet ist, von sehr starker Wirkung seyn. Würde man also zu viel sagen, wenn man den wahren Satiriker, der dem Endzwek der Satire Genüge leistet, für ein Geschenk des Himmels ausgäbe, womit einer ganzen Nation höchstwichtige Dienste geleistet werden? Ich sehe sie als Wächter an, die ihre Mitbürger vor jeder sittlichen Gefahr auf das nachdrüklichste warnen, und als öffentliche Streiter, die sich jedem eingerissenen Uebel auf die wirksamste Weise widersetzen. Sie vermögen mehr als äußerliche Gewalt, die nur den Aus-

*) S. Lächerlich.

Ausbruch des Uebels auf eine Zeitlang hemmet, aber die Wurzel desselben nicht abschneidet. Es wäre wol möglich, Erfahrungen darüber anzuführen; aber dieses ist für uns zu weitläuftig.

Ich getraue mir deswegen zu behaupten, daß die Satire wol eine besondere Aufmerksamkeit von Seiten der gesetzgebenden Macht in jedem Staat verdiente. So wie die Selbstrache, in Fällen, wo die Gesetze Genugthuung verschaffen, und das Pasquill, das in Privatfeindschaft gegründet ist, nothwendig in jedem ordentlichen Staat verboten sind, so sollte auf der andern Seite der redliche Satirist von den Gesetzen geschützt werden.

Freylich würden ihr Schranken zu setzen seyn, die ihrem Mißbrauch zuvorkämen. Gemeine Schwachheiten, Vergehungen und Beleidigungen, die aus Uebereilung geschehen, alles vorübergehende Schlummern, das keine wichtigen Folgen hat, verdienet Nachsicht und freundschaftliche Erinnerung; und alles Böse, das durch Zuflucht zu den Gesetzen kann gehemmt werden, ist von der Satire ausgeschlossen. Die persönliche Satire würde große Einschränkung erfordern. Niemand, als der aus Bosheit öffentlich sündiget, oder dessen Vergehungen seines Ansehens halber von schädlichen Folgen sind, sollte in Satiren genennt, oder offenbar bezeichnet werden*).

Allein wir können uns hier nicht in den ausführlichen Vorschlag zu einer Gesetzgebung für die Satire einlassen. Ich wollte nur erinnern, daß sie nützlich wäre, zugleich aber, daß sie große Vorsichtigkeit erforderte. Auch möchte es nicht ganz ohne Nutzen seyn, denen, die sich unter uns öffentlich als Richter und Beurtheiler dessen, was im Reiche der Wissenschaften und des Geschmaks vorgeht, aufwerfen, einige Grundmaximen in Absicht auf die satirischen Züchtigungen, die sie bisweilen vornehmen, zur Ueberlegung anheimzustellen. Doch es scheinet, daß man den Mißbrauch eingesehen habe. Es ist an unsern guten periodischen Schriften, worin die neuesten Schriftsteller mit republicanischer Freyheit beurtheilet werden, über diesen Punkt wenig mehr zu erinnern, nachdem die scharfsinnigen Kunstrichter von dem ehemaligen Aristophanischen Muthwillen, auf eine bescheidene Beurtheilung zurüke gekommen sind. Einzele hitzige Köpfe, die sich dadurch ein Ansehen zu geben glauben, daß sie mit Muthwillen schimpfen und spotten, wo sie höchstens ihre Meinung mit Bescheidenheit und einiger Furchtsamkeit sagen sollten, muß man ihrem Sinn überlassen, bis sie von selbst verständiger werden.

*) Es kommt bey der Personalsatire sehr viel auf den Charakter der Nation an; und hier verdient angemerkt zu werden, daß bey den Griechen und Römern persönliche Anzüglichkeiten ungerochen dahingiengen, die gegenwärtig in den meisten Europäischen Ländern tödtliche Feindschaft verursachen würden. Es möchte der Mühe wol werth seyn, den Gründen eines so merklichen Unterschieds zwischen jenen alten und den heutigen Sitten nachzuspüren. Verräth die gar zu große Empfindlichkeit für jeden Tadel nicht etwas Kleines in der Gemüthsart? Mir kommt es so vor, denn es scheinet, daß ein gesetzter Mann um so viel weniger den Tadel empfindet, je mehr er sich selbst fühlet, und je mehr Freyheit er sich selbst nimmt, nach seiner eigenen Art zu handeln, ohne sich daran zu kehren, wie andre verfahren. Die allzugroße Empfindlichkeit scheinet etwas Kleinstädtisches zu haben; und die Erfahrung lehret, daß in kleinen Orten, wo die Gemüths- und Lebensart enge eingeschränkt ist, heftige Feindschaften über Kleinigkeiten entstehen, die unter Personen, die einen größern Kreis übersehen, kaum scheele Mienen würden veranlasset haben.

Wenn man sagt, daß die Satire bey den Römern aufgekommen sey, so muß man es nur von der besondern Art verstehen, welche die Satire in einem kleinen Gedichte, das eine moralische, bald lehrende, bald strafende Rede über die Sitten der Menschen in Versen ist, behandelt. Denn Aristophanes war unstreitig ein Satiriker. Die sehr verdorbenen Sitten der Römer unter den Cäsarn haben drey vortreffliche Dichter in dieser Gattung hervorgebracht. Horaz ist mehr zum Lachen über Thorheiten, als zu ernsthaftern Angriffen der verderblichen Laster geneigt. Juvenalis ist strenger, zieht schärfer auf die verderbliche Unsittlichkeit seiner Zeit los, und weiß sowol Unwillen, als Spott und Lachen zu erweken. Persius fällt schon etwas ins Weinerliche, straft und lehrt mit stoischem Ernst.

Ich habe nicht Lust, diesen Artikel mit Anführung und Beurtheilung aller satirischen Dichter der neuern Zeiten zu verlängern. Wer sie nicht kennet mag den sechsten Theil der Briefe zur Bildung des Geschmaks an einen jungen Herrn vom Stande, darüber nachlesen. Wir sind in diesem Stüke etwas hinter den andern gelehrten europäischen Nationen zurüke. Von unsern Dichtern sind Caniz und Haller die einzigen, die sich in der römischen Satire hervorgethan haben. Liscov, Rost und Rabener, vornehmlich der erste, haben wahre satirische Talente gezeigt. Aber sie haben sich meistentheils an Thorheiten von niedriger Gattung gehalten. Wäre Liscov dreyßig Jahre später aufgetreten, so würde er, allem Ansehen nach, dem guten Geschmak durch seine Satire weit wichtigere Dienste geleistet haben. Vielleicht erweket ein guter Genius auch unter uns bald einige satirische Köpfe, die der Nation ihre wichtigere Thorheiten, Vorurtheile und unsittliche Arten zu handeln auf eine kräftig beschämende Weise vorhalten werden. An einzeln Spuren, daß in Deutschland Köpfe, die der Sache gewachsen wären, bereits vorhanden sind, fehlet es nicht.

* *

Von dem Ursprunge und Alterthum der Satire überhaupt: **Joh. Burk. Menke** (Dissertat. de vetustissimo, et apud omnium aetatum gentes recepto satyrarum usu, in seinen Dissertat. litterar. Lips. 1734. 8. die 25te S. 254 u. f.) — Von der Satire überhaupt: **Fr. Robortelli** (Explicatio eorum omnium, quae ad Satyram pertinent, bey s. In Libr. Aristot. de Poet. Explicat. Flor. 1548. Bas. 1555. f. vorzüglich von der Horazischen Satire.) — **Fre. Sansovino** (Discorso sopra la materia della Satira, vor den Satire raccolte dal Sansovino, Ven. 1563. 8.) — **Lud. Paterno** (Ein Brief bey den Satire de' Cinque poeti illustri, Vin. 1565. 12. dove si . . . s'insegnano alcuni avvertimenti necessarj intorno allo scrivere delle moderne satire.) — **Jean Vauquelin de la Fresnaye** (Discours sur la Satyre, vor seinen Satiren, in der Sammlung seiner Gedichte, Caen 1605. 12. Enthält Vorschriften wie die Satire abzufassen ist. Der Verf. will, qu'on s'y abstienne de diffamer personne en particulier, et qu'on ne se licencie par vengeance ou autrement à faire des vers pleins de medisance, d'injure, et de menterie, tels que sont les Coqs-à l'asne, lesquels prirent pied et succederent aux Sylvantez de nos Poetes Wallons et Provenceaux.) — **Andre du Chesne** (De la nature, origine et excellence des Satyres vor seiner Uebers. des Juvenal, Par. 1607. 12. Sehr unbedeutend.) — **Den. Challine** (Disc. de la Satire . . . vor s. Uebers. des Juvenal. Par. 1653. 12. Enthält Vorschriften, aber äußerst weitschweifig und schlecht vorgetragen.) — **Joach. Feller** (Dissertat.

sertat. de Satyris, Lips. 1666. 4.) — De la Valterie (Disc. sur les Satyres, bey s. Uebers. des Persius und Juvenal, Par. 1680. 12. 2 Bd. Gegen die Definition des Scaliger von der Satire: Poema liberum, simileque satyricae naturae, omnia susque deque habens, modo aliquid dicat u. s. w. Poet. Lib. I. c. 12. und Erweis, daß die Form der Satire Kunst zulasse und erfordere.) — Abt Cotin (Lettre . . . sur la Satire et principalement sur le madrigal, im 2ten Bd. seiner Werke S. 451. Gegen die persönliche Satire; und einige gute Untersuchungen enthaltend.) — J. P. Miller (Lanx satura, s. Dissertat. de Satyra, Satyricis et Satyris, Vitteb. 1687. 4.) — Joh. Pet. Ludewig (Dissertat. de Idylliis Satiric. Viteb. 1691. und in s. Opusc. orat. Hal. 1721. 8. S. 395.) — Joach. G. Henrici (Dissertat. de scriptis satyric. Lips. 1693. 4.) — Pierre de Villiers (Traité de la Satyre, où l'on examine, comment on doit reprendre son prochain et comment la Satyre peut servir à cet usage, Par. 1695. 12. ebend. 1713. 8. Die Satire soll nur das Laster, nicht Mängel und Schwachheiten rügen; nicht unehrbar seyn.) — P. Brumoy (Observations sur la Satyre, bey s. Ausgabe des Traité de la poesie franc. par le P. Morgues, Par. 1724. 12.) — Remond de St. Mard (Reflex. sur la Satyre, in den Reflex. sur la poesie en général à la Haye 1734. 12. und im 4ten Band seiner Werke, Amst. 1749. 18. S. 259. Untersucht, in einem angenehmen Style, woher das Vergnügen an der Satire entsteht; bestimmt den Character derselben überhaupt, will, daß man das Laster ernsthaft, wie Juvenal, die Thorheiten lachend, wie Horaz, züchtige. Auch aus diesem Aufsatz erhellt, daß er nicht eben ein Freund des Boileau ist.) — Frc. Arouet v. Voltaire (Memoire sur la Satire, geschrieben im J. 1739 und im 62sten Bde. s. W. Ausg. v. Beaumarchais. Handelt De la critique permise; de Despreaux; de la satire après le temps de Despreaux; des satires nommées calottes; examen d'un libelle, intitulé La Voltairomanie.) — Ch. Batteux (In s. Einleitung in die sch. Wissenschaften wird, Bd. 3. S. 141. 4te Aufl. von der Satire gehandelt.) — Joh. Andr. Grosch (Regeln der Satire, aus ihren Gründen hergeleitet, Jena 1750. 8.) — Girard (Disc. sur la Satire, trad. de l'Italien 1763. 12. Das Original ist mir nicht bekannt.) — D. R. A. A. P. (Discours sur la Satire . . . vor der franz. Uebers. des Persius, Par. 1772. 8.) — Vic. Knox (On Satire and Satirists, im 2ten Bd. s. Essays mor. and litterary, 1778. 8. 2 Bde. 1784. Deutsch v. J. P. Bamberger, Berl. 1781. 8. 2 Th.) — —

Für und wider die Satire überhaupt: Gab. Naude (Marfore, ou discours contre les libelles, Par. (1620. 8. So führt Hr. Flögel, in seiner Geschichte der komischen Litteratur Bd. 1. Liegnitz 1784. 8. S. 280. dieses Buch aus dem Bayle an; aber Bayle hat das Jahr der Erscheinung nicht bestimmt.) — Jean B. Nocette (Bouclier celeste contre les libelles diffamatoires, Par. 1653. 4. Lyon 1664. 12. Ursprünglich italienisch geschrieben; aber mir auch nur aus dem vorher angeführten Werke bekannt.) Boileau Despreaux (Disc. sur la Satyre, Par. 1668. 12 und nachher in s. W. Schutzschrift für die persönliche Satire, vermittelst der Beyspiele anderer, alter und neuer Dichter; auch die neunte seiner Satiren selbst gehört hierher.) — Gegen diese beyden schrieb der gezüchtigte Cotin eine Satire, und eine Critique desinteressée sur les Satyres du tems, welche beyde nicht des Lesens werth sind.) — Desmarest de Saint Sorlin (Gab gegen den Boileau eine Defense du poeme heorique . . . Par. 1674. 12. heraus, in deren Vorrede, so wie in der Abhandl. selbst, einige gute Bemerkungen über den Character der Satire, und die Pflichten des Satirenschreibers vorkommen.) — P. Bayle (Disserta-

sertation sur les libelles diffamatoires à l'occasion d'un passage de Tacite . . rapporté dans l'Article Cassius Severus, et qui nous apprend qu' Auguste fut le premier qui ordonna que l'on procedat par la loi *de Majestate* contre les libelles, bey der letzten Ausg. s. Wörterbuches. Auch finden sich in s. Nouvelles de la republique des Lettres, Jun. 1684. S. 362 u. f. feine Bemerkungen über den Unterschied der alten und neuen Satire.) — **Frc. Gaçon** (Apologie de la Satyre, ein Gedicht in s. Poete sans fard, ou discours satyr. en vers, Par. 1701. 12. Nimmt alle Art von Satire in Schutz, welches er auch in einem Theil der Vorrede vor seiner Uebersetzung des Anakreons und der Sappho, Rotterd. 1712. 8. thut.) — **Joh. Koch** (De Satyra, e re litteraria eliminanda, im 2ten Bande der Miscell. Lipsiens. S. 582. Nur wider die litterarischen Satiren gerichtet; aber nicht mit Scharfsinn geschrieben.) — **Joh. G. Knytschke** (De Quaest. quid de Satyris sentiendum, ebend. Nimmt die Satire in Schutz, und unterscheidet sie von dem Pasquille.) — **Willh. Rabener** (Von dem Mißbrauche der Satire, vor dem 1ten Th. seiner Schriften.) — **Friedrich der 2te Kön. v. Preuß.** (Deux Disc. l'un sur les Satiriques, et l'autre sur les libelles, Berl. 1759. 8. und im 2ten Bde. s. Oeuvr. Berl. 1789. 8. S. 211. Weil die Satire nicht bessert, sondern nur Verbitterung erregt, ist sie unnütz.) — —.

Ueber die **Geschichte der Satire** überhaupt: **Adr. Baillet** (Des Sat. personnelles; Traité histor. et crit. de celles qui portent le titre d'Anti, Par. 1689. 12. 2 Bde. und als der 6te Th. s. Jugem. des Savans, Amst. 1725. 12.) — **G. Paschius** (De ratione tractandi per Satyras, das 3te Hauptstück S. 221 u. f. in s. Werke, De variis modis Moralia tradendi, Kilon. 1707. 4. Ohne hinlängliche Kenntniß der Litteratur geschrieben.) — **Just. Riedel** (Der sechste seiner Briefe über das Publikum, Jena 1768. 8. S. 105 u. f.) — **C. F. Flögel** (Von s. Geschichte der komischen Litteratur... Liegn. 1784 u. f. 8. gehören die drey ersten Bände hieher. Das Werk, wenn es gleich, wie diese Zusätze zeigen werden, keinesweges so vollständig ist, wie einige unsrer Litteratoren behauptet haben, ist nicht so bekannt geworden, als es der Fleiß des Verfassers verdient.) — Auch ist hierher allenfalls noch das „Schreiben eines guten Freundes, an einen guten Freund, worin er ihm einen Beytrag zu seiner ebirenden Biblioth. satyrico - morali mittheilt, Frankf. und Leipz. 1746. 8. zu rechnen, weil es ein Verzeichniß satirischer Schriften enthält. — —

Von der **Satire der Alten**, Griechen und Römer, überhaupt handeln: **Is. Casaubonus** (De Satyrica Graecorum Poesi, et Romanorum Satira, Libri II. . . . Par. 1605. 8. In Th. Crenii Museo philologico et historico, Lugd. B. 1699. 8. S. 1. u. f. und von Hrn. Rambach, mit des Crenius und eigenen (guten) Anmerkungen, und der Abhandlung des Spannheim über die Cäsaren des Julian, Halle 1774. 8. Uebersetzt in das Italienische von Salvini, Flor. 1728. 4. Vorzüglich will der Verfasser erweisen, daß die Satyrspiele der Griechen nicht der Ursprung der römischen Satire gewesen sind; in dem unten vorkommenden Werke des Heinsius wird das Gegentheil zu erweisen gesucht. Ich will hier zugleich bemerken, daß auch Scaliger, Poet. Lib. I. C. 12. S. 47. Ed. 2. dieser letztern Meinung, welche sonst von wenigen angenommen worden, war, daß aber von allen ein Zeugniß des Donat (De Trag. et Com. vor dem Lindenborgischen Terenz ex ed. Jo. Car. Zeunii I. S. XXVII.) übersehen worden ist, in welchem die Satiren des Lucilius gerade von den Satyrspielen der Griechen hergeleitet werden.) — **Dan. Heinsius** (De Satyra Horatiana, Lib. II. in quo, inter alia, de affinitate ejus cum graec. Satiris disputatur, zuerst bey der 2ten Ausgabe seines Horaz, Lugd. Bat. 1612. 8. 1629.

1629. 12.) — J. Dryden (Discourse concerning the Origin and Progress of Satyr, als Zueignungsschrift an den Gr. von Dorset, vor seiner Uebersetzung des Juvenal und Persius, Lond. 1693. fol. 1697. 1702. 1711. 1726. 8. Deutsch, im 5ten Bd. der Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der sch. Wissensch. und freyen Künste, Berl. 1762. 8. S. 298. Es ist sonderbar, das Cibber, in s. Lives 3. 76. und Johnson in seinen Biographien, Bd. 2. S. 71. Lond. 1783. 8. in diesem Versuche etwas finden, wovon keine Sylbe darin zu finden ist; ein Beweis, daß die englischen Litteratoren gerade so flüchtig lesen, wie die Deutschen.) — Andr. Dacier (Discours sur la Satire, où l'on examine son origine, ses progrès et les changemens qui lui sont arrivés, im 3ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscrips. Engl. von Ch. Gildon, bey s. Miscell. Poems 1692. 8. Der Verf. tritt Casaubons Meinung bey, und leitet die römische Satire von den frühern Theaterstücken der Römer her.) — J. Dan. Heyden (Abhandlung von der satirischen Poesie der Griechen, und der Satire der Römer, vor seiner Uebers. des Persius, Leipz. 1735. 8.) Wegen der besondern Schriften von der Satire der Römer, s. die Folge. — Bey den Griechen war die Satire, oder vielmehr diejenige Dichtart, welche sich mit Rügung und Züchtigung menschlicher Laster und Thorheiten abgiebt, nicht blos, wie Herr Eschenburg in seinem Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften, Berl. 1783. 8. S. 85. §. 10. sagt, dramatisch, wenn gleich, was unter dem Titel Satire geschrieben wurde, blos dramatisch war. Die Griechen hatten, meines Bedünkens, so gut erzählende, lyrische und didactische, als dramatische Satire. Ich glaube nämlich hierher den Margites des Homer, und ihn zu den erzählenden, oder epischen Gedichten rechnen zu können. Daß nur drei Verse davon übrig sind, ist bekannt. Eine Abhandlung darüber findet sich in dem 29ten und 30ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Quartausg. von Le Beau. — Von der lyrischen Satire der Griechen sind auch nur Fragmente übrig; nämlich von dem Archilochus (3285), welche sich, unter andern, bey der Basler Ausgabe des Callimachus, 1532. 4. und vollständiger in Hrn. Brunks Analect. I. S. 40. Lect. S. 236. befinden. Ueber den Verf. siehe, unter mehrern, eine Abhandlung von Herrn Sevin, in dem 10ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. so wie von Bürette, ebend. (Quartausg.) und E. L. D. Huchs Versuch über die Verdienste des Archilochus um die Satire, Zerbst 1767. 8. S. auch dessen Art. S. 205. — Hipponax (aus der 60sten Olympiade, und jetzt als Satiriker nur noch bekannt aus dem Horaz, Epod. VI. 12. und aus den, in der Anthologie Lib. III. c. 25. N. 18. S. 563 u. f. Ed. Commel. befindlichen Grabschriften. Er wird übrigens für den Erfinder des Skazontischen Sylbenmaßes ausgegeben. Bayle hat ihm einen Artikel gewidmet.) — Simonides (aus Minoa, auf der Insel Amorgos, und mit dem bekanntern von Ceos nicht zu verwechseln. Ein Fragment einer Satire auf das weibliche Geschlecht ist noch übrig, das sich, am vollständigsten, bey dem Stobäus, Serm. LXXI. findet, und auch Hr. Brunk in s. Analecta I. S. 124. N. XVII. aufgenommen hat. Bayle hat dem Verf. einen Artikel gewidmet.) — Zu der so genannten didactischen Satire, glaube ich die Silli, deren Hr. Sulzer in dem Texte gedacht, zählen zu können; Satiren waren sie allerdings; denn auf den Nahmen allein kann es nie ankommen, wenn einem Gedichte seine eigentliche Stelle anzuweisen, und besonders nicht, wenn dieser Nahme, wie die Satire, sehr unbestimmt, ganz allgemein, und keinesweges von der Form, oder aus der Natur der dadurch bezeichneten Sache, genommen ist. Auch waren sie keinesweges eigentliche persönliche Satiren, wie die Folge zeigen wird. Und nach dem wenigen zu urtheilen, was davon uns be-

kannt geworden, waren sie lehrend, indem sie Afterlehren verspotteten. Schon andre Litteratoren haben sie mit der eigentlichen römischen Satire verglichen, als Casaubonus, Lib. II. c. 3. S. 219 u. f. Ed. Ramb. D. Heinsius Lib. I. Dryden S. 304. im 5ten Bd. der Berl. vermischten Schriften a. a. m. Sie waren eine Art von Parodie, in welcher Verse berühmter Dichter, auf eine lächerliche Art, auf andre Gegenstände angewandt wurden. Die berühmtesten Verfasser derselben sind Xenophanes (um die 72te Olympiade. Daß er Sillen geschrieben, erhellet aus dem Strabo, Lib. XIV und aus dem Commentar des Eustathius ad Iliad. β. S. 204. Edit. Rom.) — Timon (Dem Zeugniß des Diogenes Laertius L. IX. c. 12. §. 2. zu Folge, hat dieser zu den Zeiten des Ptolemäus Philadelphus, lebende Skeptiker, drey Bücher Sillen, wovon die beyden lezten in Form eines Gespräches abgefaßt waren, zur Verspottung der Dogmatiker, geschrieben. Den Alten scheinen sie wichtig gewesen zu seyn; denn Apollonides von Nicäa, und Sotion aus Alexandrien schrieben, wie der angeführte Diogenes ebend. §. 1. und Athenäus Lib. VIII. c. 3. erzählen, Commentare darüber; und die übrig gebliebenen Fragmente hat, unter andern, M. Jf. Heinr. Langheinrich in seinen drey Dissertationen, De Timone Sillographo, Lipf. 1720 und 1721. 4. so wie Hr. Brunk in den Analect. I. 67 herausgeben. S. auch Vossii Instit. Poet. Lib. II. c. 20. — Von der dramatischen Satire der Griechen siehe den folgenden Artikel. — — Prosaische Satiren von griechischen Schriftstellern: Lucian (J. C. 122-200. Daß er jede Art der Betrügerey, Aberglauben, falsche Philosophie, u. s. w. lachend züchtigte, ist bekannt; und daß seine Darstellung derselben größtentheils mit dem launigsten Witze abgefaßt ist, erkennt jeder, welcher sich vorher mit Denkart, Sitten, Character der Zeit, in welcher Lucian lebte, und der Gattung von Menschen, welche er züchtigt, so sehr bekannt gemacht hat, als es uns jezt noch möglich ist. Die, diesem widersprechenden Urtheile, abgerechnet diejenigen, welche Religionseifer erzeugt hat, scheinen nur aus dem Mangel jener Bekanntschaft, vielleicht auch aus sogenannter Gründlichkeit, welche nie die Ausführung einer Idee in Erwägung zieht, entstanden zu seyn. Die erste Ausgabe seiner Werke (von welchen Fabricius, Bibl. gr. Lib. IV. c. 16. §. 2. S. 488 u. f. ein alphabetisches Verzeichniß geliefert hat) ist Flor. 1496. f. gr. erschienen. Die folgenden, griechischen Ausgaben sind ebend. 1517. f. Ven. 1503. f. 1522. f. (welche leztere den mehresten folgenden zur Grundlage gedient hat) 1535. 8. 2 Bd. Hag. 1526 und 1535. 8. Baf. 1545. u. 1555. 8. 2 Bd. gedrukt; die griechischlateinischen, Baf. 1563. u. 1619. 8. 4 Bd. Paris 1615. f. v. Bourdelot; Saum. 1619. 8. 2 Bd. v. J. Bened. (sehr correct) Amst. 1687. 8. 2 Bd. sehr fehlerhaft; Amst. 1743-1746. 4. 4 Bd. von Tib. Hemsterhuis und J. Friedr. Reiz am besten, und diese Ausgabe, mit den verkürzten Anmerkungen des Hemsterhuis u. a. m. Mietau 1776. u. f. 8. (bis jezt sieben Bände) von J. P. Schmid herausgegeben worden. Die lezte ist Zweybrücken 1789. u. f. 8. 5 Bde. erschienen. Die blos lateinischen, so wie die Ausgaben einzeler Schriften desselben, sind bey dem Fabricius, a. a. O. und in Theoph. Christ. Harles Introductio in Historiam Linguae Graec. Alt. 1778. 8. S. 409 u. f. verzeichnet. Uebersezt, in das Italienische sind die sämmtlichen Werke des Lucian von Spiridione Luft zu London und Venedig 1764. 8. 8 Bde. Einzeln sind übersezt, von Nic. da Lonigo oder Leoniceno, die Todtengespräche, die wahrhaften Geschichten, und die 3 Briefe; Von Giul. Rosselli, die Schrift von den Miethlingen, Ven. 1542. 8. Von Lud. Domenichi, das Gastmahl, und die Lebensauction, Ven. 1548. 8. Von Franc. Anguillara, die Macrobii bey seinem Discorso sopra . . . l'oda di Safo . . . . Ven. 1572. 4. Von Angel. Mar. Ricci der Ikaromenipp, bey seiner Uebersezung der Batrachom. Flr. 1741. 8. Von den Gr. Gasp. Gozzi, Prometh:us,

metheus, oder der Kaukasus, der Traum oder der Hahn, der Lehrer, der Redner, der Tyrannenmörder, das dem Lucian zugeschriebene Gespräch zwischen der Tugend und dem Merkur, Ikaromenipp, der Fischer, und Timon, in dem Mondo, morale Conversazioni della Congrega de' Pellegrini, Ven. 1760. 8. Zu den Italienischen Uebersetzungen gehört ferner noch, die, aus dem Timon, gezogene Comödie des Mat. Bojardi († 1494) Scand. 1500. 4. Ven. 1517. 8. In das Spanische: Fabricius, Biblioth. gr. L. IV. c. 17. S. 507. nennt den Franc. de Herrera y Maldonato, und den Juan de Jarava, als Uebersetzer desselben; aber ohne zu bestimmen, was sie von ihm übersetzt haben. In das Französische, sämmtlich von Louis Bretin ... Von P. Ablancourt, Par. 1634. 4. Amst. 1683. 8. 4 Bd. Von J. B. Massieu, Par. 1781 - 1787. 4. und 8. 6 Bde. Von Belin de Ballu, Strasb. 1786-1792. 8. 6 Bde. In das Englische: Außer einigen einzeln Stücken von Hickes, sämmtlich von Fer. Spence. Lond. 1684. 8. 4 Bd. Von Th. Franklin, Lond. 1779. 4. 2. Bd. 1781. 8. 4 Bde. Von J. Carr, die Dialogen 1773-1786. 8. 3 Bde. Auch habe ich noch eine Uebers. unter Drydens Nahmen angeführt gefunden. Verschiedene ganz lokale Auff. sind indessen aus diesen sämmtlichen Uebersetzungen weggeblieben.) In das Deutsche: Von Waser, Zür. 1770. u. f. 8. 4 Bd. (mit Weglassung verschiedener Stücke.) Von C. M. Wieland, Leipz. 1788 - 1789. 8. 6 Th. Einzelne Stücke: Der Traum, oder von dem Leben des Lucian, von G. in der griech. Sprachübung, Cöthen 1620. 8. Harmonides, von Hrn. Eschenburg, im 4ten Bd. der Unterhaltungen. Die Lebensauction, in den Bremischen Beyträgen, Bd. 1. St. 5. Das Lob des Demosthenes, von Lotter, in den Schriften der deutschen Gesellschaft, Th. 1. Daß man das Böse nicht so gleich glauben solle, von Jac. Corner, in Reimen, Frft. 1589. 8. Von Nic. Glaser, in Agapeti Regentenbüchlein, Brem. 1619. 4. Von Goldhagen, im 1ten Th. des Greises. Einzele Göttergespräche, von Köster (das Urtheil des Paris, Giessen 1770. 8.) Von Sattler, im Wochenblatt ohne Titel, Bd. 1. Von Goldhagen, im 2ten Th. der Anthologie. Einzele Todtengespräche, von Sattler, a. a. O. Von Goldhagen, im 3ten Th. der Anthologie und im Greise; das Bild eines schönen Frauenzimmers, und Vertheidigung desselben, von Gottsched, im 2ten Th. der Schriften der deutschen Gesellschaft; der Traum, von Stübner, ebend. Charon, im 3ten Bd. der Carlsruher Beyträge; Hermotimus von Kromayer, Jena 1713. 8. Ikaromenipp, von Hrn. Eschenburg, im 4ten Bd. der Unterhaltungen; Wie man die Geschichte schreiben soll, die letzte Hälfte von Abt, im 20ten Th. der Litteraturbriefe, und von Hrn. Meusel, im 2ten Bd. von Gatterers histor. Bibliothek; Lucius, oder der Esel, von Nic. Will, Strasb. 1506. 4. und im 2ten Bd. der Carlsruher Beyträge; Vom Tanzen, im 1ten Bd. der Berliner verm. Schriften; Der Lehrer der Redner, von Lotter, im 3ten Th. der Schriften der deutschen Gesellschaft; Toxaris, ein Stück desselben, von Goldhagen, im 3ten Th. des Greises; Der Lügenfreund, Breslau 1762. 8.) — Flavus Claudius Julianus († 363. Von seinen Schriften gehören hierher: 1) Die Kaiser, oder das Gastmahl; ein treffendes Gemählde seiner Vorgänger, mit eingemischten eigenen und fremden Versen, und durchaus dramatisch; einzeln von C. Chantelair, Par. 1577. 8. gr. und lat. Von Pet. Cunäus. Lugd. B. 1612 und 1632. 12. gr. und lat. Von Heusinger, Gotha 1736 und 1741. 8. Von T. C. Harles, Erl. 1785. 8. herausgegeben. Uebersetzt in das Italienische, von G. F. Zanetti, Triv. 1764. 8. In das Französische viermahl; zuerst von Ez. Spannheim, Heidelberg 1660. 8. Par. 1683. 4. Amst. 1728. 4. mit sehr vielen Kupfern; zuletzt von La Blettrie, Par. 1735. 8. In das Englische, von J. Duncombe (Select Works of the Emperor Julian, Lond. 1784. 8. 2 Bd.) In das Deutsche,

von

von einem Ungen. Hamburg 1663. 12. Von Lotter in dem 2ten Theil der Schriften der deutschen Gesellschaft; Von Lasius, mit der folgenden zusammen, Greifsw. 1770. 8. Von C. G. Bardili, Halle 1788. 8. 2) Der Antiochier, oder Barthasser; so glücklich die Idee ist: so schlecht ist doch im Ganzen die Ausführung. Herausgegeben, einzeln, von P. Martin, Par. 1567. 8. griech. und lat. Die Ausgaben der sämmtlichen Werke des Julian sind von P. Martin, Par. 1583. 8. Von D. Petau, Par. 1630. 4. Von Ez. Spannheim, Leipz. 1696. f. sämmtlich gr. und lat. Die Erläuterungsschriften geben mehr seine Gesinnungen gegen die christliche Religion, als seine Schriftstellerey an, und gehören also nicht hierher. Nur Spannheim hat seiner Uebersetzung eine Abhandlung beygefügt, welche Hr. Rambach mit dem Casaubonus wieder herausgegeben hat, und die deutsch, Elb. 1785. 8. erschienen ist. Litter. Notitzen finden sich in Fabric. Bibl. gr. Lib. V. c. 8. Sein Leben hat, unter andern, La Blettrie, französisch, Amst. 1735. 8. herausgegeben, und dieses ist denn auch in das Deutsche, so wie in das Englische übersetzt worden.

Satiren bey den Römern: Ausser den, vorher bereits angeführten, von der Satire der Griechen und Römer zugleich handelnden Schriften, sind über die letztern besonders geschrieben: De l'origine et du progrès de la Satyre des Romains, et de tous les changemens qui lui sont arrivés, von And. Dacier, als Vorrede des 6ten Bandes seiner Uebersetzung des Horaz, Par. 1681 - 1689. 12. 10 Bde. — *Io. Ant. Vulpii* Liber de Satyrae latinae natura et ratione, ejusque scriptoribus, qui supersunt, Horatio, Persio, Juvenali, Patav. 1744. 8. — *Io. Gerberi* de Romanor. Satyra Dissertat. philologica, Ien. 1755. 4. — Von der Horazischen Satire wird, aber nur als Berichtigung einiger Urtheile in den Litteraturbriefen, in den Fragmenten über die neuere deutsche Litteratur, 3te Samml. Riga 1767. 8. S. 252. gehandelt. — Discours sur les Satiriques tant latins que françois ... vor der französ. Uebersetzung des Persius, von D. R. A. A. P. Par. 1772. 8. — Discours sur les Satiriques latins, von Dusaulx, vor der 2ten Ausg. s. Uebers. des Juvenal, Par. 1782. 8. (Ein allgemeines Gemählde der römischen Satire, Vergleichung des Horaz, Persius und Juvenal, besonders in Ansehung des Geschmackes, der Sitten und der Umstände der Zeiten, in welchen sie lebten.) Von eben diesem H. Dusaulx findet sich im 43ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Quartausg. ein Mem. sur les Satiriques Latins, worin er sich aber nur mit dem Horaz beschäftigt. — Die Satire, oder diejenige Dichtart, welche sich, mit Rügung, Züchtigung, Verspottung menschlicher Laster, und Ungereimtheiten, Thorheiten und Lächerlichkeiten abgiebt, hatte allerdings bey den Römern eine etwas andre Gestalt, als bey den Griechen, und erhielt ihren Nahmen, Satire, wohl nicht von den Satiren, oder von den Satirspielen der Griechen. Aber der ganze Unterschied lag auch wohl nur im Nahmen, oder entstand aus dem Unterschiede in Cultur, Sprache und Sitten. Eine wahrhaft philosophische Vergleichung beyder findet sich, in Flögels Geschichte der komischen Litteratur, Bd. 2. S. 12 u. f. Die älteste Art der römischen Spott- und Schmähgedichte sind die so genannten saturninischen und fescenninischen Verse, beyde vielleicht nur im Baue etwas von einander unterschieden. Ueber den Bau der erstern s. unter andern, den Terentianus Maur. De Metris, im 1ten Buche. Die letztern blieben lange im Gebrauch; alle freche, unzüchtige Spöttereyen hiessen fescenninische Verse, besonders die bey Hochzeitfeyern üblichen. Noch im Claudian (Oper. T. 1. S. 156. ex ed. M. Gesn. Lips. 1759. 8.) kommen, unter dieser Aufschrift, dergleichen Gedichte vor. Auch schrieb August dergleichen auf den Pollio (Macrob. Saturnal. Lib. II. c. 4. S. 234. Lond. 1694. 8.) und Cäsar selbst mußte

es

es sich gefallen lassen, daß, bey seinem Triumphe, seine Soldaten ihn auf solche Art besangen (Suet. in vita Caes. 49 und 51. S. 32. Ed. Elzev. 1671. 16.) Hierauf folgte eine Art von dramatischer Lustbarkeit, welche den Nahmen Sature (Mischspiel) führte (S. den Art. Comödie, S. 517. b.) und aus dieser soll die Benennung Satire für diese Dichtart endlich gebildet worden seyn. Für den Urheber derselben wird ausgegeben: — Ennius (229. J. v. Ch. Bestimmen zu wollen, wie Ennius darauf gebracht worden ist, zum blosen Lesen, nicht zur Vorstellung, Gedichte zu schreiben, welche Verspottung und Züchtigung der Thorheiten und der Laster zum Zwecke hatten, und ob er den Stoff dazu, aus den vorher erwähnten satirischen Possenspielen, oder aus den regelmäßigern Stücken des Livius Andronikus genommen, ist eine leere Grille; denn keiner der alten Schriftsteller hat uns Nachrichten über die Entstehungsart seiner Satiren hinterlassen, und von diesen Satiren selbst sind nur noch Fragmente, und von jenen Possenspielen und regelmäßigern Stücken ist, im Ganzen, nichts übrig. Und wenn Dacier, und seine Ausschreiber Dryden u. a. m. uns erzählen, daß er auf diese Dichtart gekommen sey, weil er das Vergnügen der Römer an den erwähnten Stücken wahrgenommen, und daß er ihnen dieses Vergnügen nun zu Hause, durch das bloße Lesen verschaffen wollen, u. d. m. so ist das höchst ungereimt: denn bey dem damahligen Zustande der römischen Cultur, und bey dem Mangel der Buchdruckerey, läßt sich nicht eben sehr viel Cabinetleserey gedenken. Alles, was wir von ihm wissen, ist, daß er Gedichte, in unbestimmten, ungleichen Versarten schrieb; welche, da sie gleichsam ein Gemisch verschiedenen Innhalts waren, Saturae haben heißen sollen (s. Casaub. L. 2. c. 4. p. 241. Ed. Ramb.) Die eine führte den Titel Asotus, und scheint gegen einen erdichteten liederlichen, verdorbenen Menschen gerichtet gewesen zu seyn; von den mehrern wissen wir nichts, als daß sie aus 6 (vielleicht nur 4) Büchern bestanden. Die übrig gebliebenen Fragmente hat zuerst Hier. Columna, Neap. 1590. 4. und hernach Franc. Hessellus, Amst. 1707. 4. herausgegeben. Litter. Notizen finden sich in Fabric. Bibl. gr. Lib. IV. c. 1. Vol. 3. p. 227. Lips. 1774. 8) — Lucilius (150. v. Ch. Geb. Daß seine Satiren von den Satiren des Ennius verschieden gewesen, ergiebt sich aus der Stelle des Diomedes: Satyra est carmen apud Romanos nunc quidem maledicum, et ad carpenda hominum vitia archaciae comoediae charactere compositum, quale scripserunt Lucilius et Horatius et Persius. *Sed olim carmen, quod ex variis poematibus constabat, Satyra dicebatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius*, apud Putsch. Col. 482. Nun wissen wir, zugleich, aus den übrig gebliebenen Fragmenten, daß Lucilius seine Satiren in einförmigen Sylbenmaßen, obgleich nicht alle in einerley geschrieben, denn einzele waren auch in jambischen und trochäischen abgefaßt; wir sehen aus der angeführten Stelle des Diomedes, daß er seine Satiren nach dem Muster der alten Komödie eingerichtet, und also Narren und Bösewichter nahmentlich aufführte (welches sich denn auch aus verschiedenen Stellen des Horaz, als Satyr. I. 4. V. 1. u. f. II. 1. 62. des Persius Sat. I. V. 114. des Juvenal, Sat. I. 1. V. 165. ergiebt) und auch zugleich, daß die so genannte frühere römische Satire ex variis poematibus bestanden; folglich scheint er denn gleichsam auch Einheit des Planes hinein gebracht, ein eigentliches, zusammenhängendes Ganzes aus ihr gemacht zu haben; welches denn auch aus dem gewählten gleichförmigen Sylbenmaße zu den einzeln Satiren wahrscheinlich wird. Und aus diesem Grunde ist er denn auch wohl nur für den eigentlichen Stifter der römischen Satire von dem Horaz (Satyr. II. 1. V. 48.) und von dem Quintilian (Lib. X. c. 1.) von dem Donat (De Tragoed. et Comoed. vor dem Lindenborgischen Terenz, ex ed. Zeunii, Lips. 1774. 8. I. S. XXVII.) gemacht worden.

Was

Was die Schreibart anbetrift: so scheint, weder aus den übrig gebliebnen Fragmenten; noch durch das Urtheil des Horaz selbst, Sat. I. 10. V. 20. I. 4. V. 8. u. f. die Meinung des Dacier, Dryden u. a. m. daß er in feinerer und besserer Sprache, als Ennius geschrieben, bestärkt zu werden. Er soll der Satiren, 30 Bücher, oder einzele, verfaßt haben, deren Fragmente von Franc. Dousa, Lugd. Bat. 1597. 4. und Joh. Ant. Volpi, Pad. 1739. 8. und bey der Zweybrücker Ausgabe des Persius und Juvenal, 1785. 8. herausgegeben worden sind. S. übrigens Casp. Sagittarii Comment. de Vita et script. Liv. Andronici, Naevii . . . Alt. 1672. 8. S. 48. und das vorher angeführte Werk des Volpi (Vulpius) S. 106. und eine ital. Dissertat. von Dom. de'Angelis, Rom. 1701. 8.) — Q. Horatius Flaccus († 19 J. v. Ch. G. Edlere, reinere, obgleich immer noch prosaische Schreibart, feinerer und lachender Spott, und Einförmigkeit des Sylbenmaßes scheinen ihn von seinem Vorgänger auszuzeichnen. Die Ausgaben derselben sind bey dem Art. Horaz angezeigt. **Erläuterungsschriften:** Jac. Cruguis hat, einzeln, Noten dazu herausgegeben, welche Antw. 8. gedruckt worden sind. Dissertat. in Horat. Satyras II. Auct. Io. Iac. Mascovio, Lipf. 1714 und 1716. 4. (In der erstern werden sie von der dichterischen, in der zweyten von ihrer sittlichen Seite untersucht.) De justo pretio Satyris Horatian. statuendo, scripsit Haberland, Lipf. 1774. 4. S. auch den 6ten Th. der Duschischen Briefe zur Bildung des Geschmakes. **Uebersetzt** in das **Italienische** sind die Satiren des Horaz überhaupt fünfmal; Von Lud. Dolce, nebst den Episteln und der Poetik, und mit Abhandlungen über den Ursprung der Satire überhaupt, über die Horazischen Satiren, Episteln und Poetik, Ven. 1559. 8. in reimfreyen Versen; von Frcs. Borgianelli, Asc. 1730. Ven. 1737. 1746. 8. Von Greg. Redi, im 2ten Bd. s. Werke, Ven. 1741. 8. Von Stef. Pallavicini, im 2ten Bd. s. W. Ven 1744. 8. Von Oresbio Agino (Franc. Corsetti) Sienna 1759. 8. In das **Französische**, in Versen, von Frcs. Habert, Par. 1549. 12. (aber nur das erste Buch) ebend. 1551. 8. (sämmtlich) Von den Gebrüdern d'Ageneaux, Par. 1588. 8. Von verschiedenen (mit den sämmtlichen Werken, und einem Disc. sur les Satires) gesammelt von Bruzen de la Martiniere, Amst. 1727. 12. In Prosa, mit den sämmtlichen Werken des Dichters, von Mich. Marolles, Par. 1652. 8. 2 Bd. Von Algay, Sieur de Martignac Par. 1678. 12. Von Jer. Tartaron, Par. 1685. 12. 1704. 12. 1713. 12. 2 Bde. Von And. Dacier, Par. 1681-1689. 12. 10 Bde. 1709. 12. 10 Bd. Amst. 1727. 12. 10 Bde. 1735. 12. 8 Bde. Von Silvecane, einzeln, Par. 1694. 8. Von Noel Et. Sanadon, Par. 1728. 4. 2 Bde. Von Frcs. de Maucroix (mit den Episteln) in dessen Oeuvr. posth. Par. 1726. 12. (die 7te und 8te S. des ersten Buches fehlen.) Von Ch. Batteux (mit den sämmtlichen Werken, aber auslassend) Par. 1750. 12. 2 Bde. Von Binet (mit den sämmtlichen Werken,) Par. 1783. 16. 2 Bd. In das **Englische**, von Th. Drant, unter dem Titel, Medicinable Morals. 1566. 4. Von R. Fanshaw (Select Parts of Horace) 1652. 8. Von Th. Creech, mit den übrigen W. 1690. 8. 1715. 8. Von verschiedenen, nebst den Oden, aber nicht vollständig 1711. 8. Von Dunster, nebst den Episteln und der Dichtkunst 1712. 1729. 8. Von Gebbes (eine Auswahl) 1779. 4. Wegen der übrigen Uebers. s. den Art. Ode, S. 552. b. In das **Deutsche**, außer verschiebenen Uebersetzungen einzeler Satiren, in der Uebersetzung der sämmtlichen Werke des Horaz, von Rothe, Basel 1671. 8. Von Rulf, Leipz. 1698 und 1707. 8, Von Groschuf, Cassel 1749. 8. 2 Th. In der Anspacher Uebers. 1773-1775. 8. 3 Th. Von Jac. Schmid, Gotha 1780-1783. 8. 3 Th. Einzeln, von M. C. Wieland, Leipzig 1786. 8.) — Aulus Persius Flaccus († 62. Seine sechs, auf uns gekommenen Satiren sind zuerst 4 L. a. et l. und,

und, dem Ansehen nach, von Wendelin ums J. 1470. hierauf Brix. 1473. Ferr. und Mepl. 1474. Löw. 1475. fol. gedruckt. Mit den alten Scholien gab ihn R. Stephanus 1549. 8. El. Vinetus, Piet. 1563. 8. Pet. Pithoeus, Par. 1585 und 1590. 8. und endlich Js. Casaubonus, Par. 1605 und 1615. 8. verm. von seinem Sohne, Lond. 1647. 8. (b. A.) heraus. Wegen mehrerer Ausgaben s. Fabric. Bibl. lat. Lib. 2. C. XII. Vol. 2. S. 164 u. f. Lipſ. 1773. 8. Eine brauchbare ist, von Th. Marshall, nebst dem Juvenal zusammen, Lond. 1723. 8. erschienen; und W. Reiz hat ihn c. gloss. veter. Lipſ. 1789. 8. herausgegeben. Uebersetzt in das Italienische ist Persius viermahl, von Giov. Ant. Vallone, Nap. 1576. 8. mit einer, wie der Verf. sagt, chiarissima spositione; Von Frans. Stelluti, Rom 1630. 4. Von Cam. Silvestri da Rovigo nebst dem Juvenal, Pad. 1711. 4. Ven. 1758. 8. Von Ant. Mar. Salvini, Flr. 1726. 4. Von M. Aurel. Sorano, Ven. 1780. 8. In das Spanische, von Diego Lopez, Burg. 1609. 8. In das Französische, so viel mir bekannt ist, überhaupt zwanzigmahl, als, von Abel Foulon, Par. 1544. 12. von Guil. Durand, Par. 1575. 8. Von Nic. Le Gueut, Par. 1603. 12. Von And. du Chene, Par. 1607. 8. Von Mich. de Marolles, Par. 1655. 8. 1671. 12. Von Gefrier, Lyon 1658. 12. Von J. Nicole in s. Werken, Par. 1660. 12. Von de la Valterie, nebst dem Juvenal, Par. 1680. 12. 2 Bd. Von Algay de Martignac, Par. 1683. 12. Von Tartaron, nebst dem Juvenal, Par. 1689 und 1714. 12. von Constant de Silvecane, Lyon 1695. 12. Von Eust. Le Noble, Par. 1704. 12. mit Anwendung auf s. Zeit. (Von H. Sinner) Bern 1765. 8. (nebst dem Text, und sehr einsichtigen Erläuterungen, aber sehr frey übersetzt.) Von Carron Le Gibert, Par. 1771. 12. Von Le Monnier, Par. 1771. 8. 5 Bde. Von Dreux Duradier 1771. 8. in Versen und in Prosa. Von Dusaulx, 1772. 8. Von einem Ungenannten (D. R. A. A. P.) Par. 1772. 8. Von Selis, Par. 1776. 8. Von Lallu de d'Hervilliers 1776. 8. in Reimen. In das Englische, von Bart. Holyday, Oxf. 1616. 8. und nebst dem Juvenal 1673. f. Von Dryden, nebst dem Juvenal, Lond. 1693. f. 1726. 8. Von Eelbeck, Lond. 1719. 8. Von J. Senhouse, 1730. 8. Von Brewster, Lond. 1731. 8. Von Th. Sheridan († 1738) Lond. 1739. 8. (ist nicht die erste Ausgabe) mit einem ganz guten Commentar. Von Edm. Burton 1752. 4. Von Th. Neville, 1770. 8. (aber nur Nachahmungen.) Von Edw. Burnaby Green 1779. 8. (Mehr Nachahmung, als Uebers.) Von M. Madan, mit dem Juvenal, 1789. 8. 2 Bde. Auch sind noch Nachahmungen einzeler Satiren, als der ersten 1784. 8. Der dritten von Sam. Derrick 1755. 4. u. a. m. vorhanden. In das Deutsche, von Joh. Samuel Adami, Dresd. 1674. 8. Von J. B. Draghenio, Rost. 1725. 8. Von Joh. Dan. Heyde, Leipz. 1739. 8. (in elenden Reimen) Paraphrasirt, Berl. 1775. 8. Von G. G. Fülleborn, Züll. 1793. 8. Von J. A. H. Mühlh. 1795. 8. Besondre Erläuterungsschriften: Diatr. histor. litterar. in versus obscuriss. a Pers. Sat. 1. citat. von Joh. Jac. Breitinger, Tigur. 1723. 8. Dissertations sur Perse, par Mr. Selis, Par. 1784. 8. S. auch den 6ten Th. der Briefe zur Bildung des Geschmacks von Hrn. Dusch. Besondre Lebensbeschreibungen in den Histor. Poetar. . . . des L. Greg. Gyraldus, Bas. 1545. 8. S. 518. In L. Crusius Lebensbeschreibung röm. Dichter, Bd. 1. S. 395. der Uebers.) — Decimus Junius Juvenalis († 120. Die erste Ausgabe seiner 16 Satiren ist, dem Maittaire zu Folge (I. S. 296.) Rom (1470) fol. gemacht; cum Commentar. Dom. Calderini: Rom. 1474. f. Cum G. Merulae enarrationibus, Tarv. 1478. fol. Cum Commentar. Ant. Mancinelli, Nor. 1497. fol. Ven. 1498. f. Cum Comment. Ioa. Britannici Brixiani 1501. fol. Cum not. Theod. Pulmanni, et Hadr. Junii

mit Observat. Antv. 1565. 8. 1566. 12. Cum Comment. Eilh. Lubini, Hanov. 1603 und 1619. 8. Ex ed. Henr. Chr. Henninii, Ultraj. 1685. 4. Lugd. Bat. 1695. 4. (b. A.) Cum not. ac perpetua interpret. Jos. Juvencii, Rhotom. 1719. Par. 1715. Cum variis lect. per Maettar. Lond. 1715. 12. Besondre Erläuterungsschriften: Paradoxa in Juvenalem, Auct. Aug. Sabino, Rom. 1474. f. Eilh. Lubini in Juv. Satyr. libr. ecphrasis succincta et perspic. Rost. 1602. 8. Observationes in Juvenalem et Persium. Auct. Bern. Autumno, Par. 1607. De Satyra Juvenalis, Dissertat. Nic. Rigaltii, worin denn auch von der Satire überhaupt gehandelt wird vor seiner Ausgabe des Dichters, Par. 1616. 12. und bey der Ausgabe des Henninius. S. auch den 6ten Th. von Hrn. Dusch's Briefen zur Bildung des Geschmackes. Uebersetzt ist Juvenal in das Italienische: Von G. Summaripa, Parma 1480. f. Lago di Garda (1530) 8. (in Terzinen, nebst dem Texte.) Von Camillo Silvestri da Rovigo, Pad. 1711. 4. Ven. 1758. 8. Fabricius führt noch, Lib. II. c. 18. Bibl. lat. Vol. 2. S. 363. eine vollständige Uebersetzung von Fed. Nornio an, von welcher aber die Biblioth. degli Aut. antichi . . . volgarizzati nichts weiß. Auch hat er, ebend. einen Ascanius Varotarius, und Franciscus Rota als zwey verschiedene Personen genannt, und beyde sind in dem Dan. Varotari vereint, welcher die beyden ersten Satyren, Ven. 1564. 12. so wie Lud. Dolce die sechste, Ven. 1538. 8. mehrere paraphrasirt, als übersetzt haben. In das Spanische: Von Diego Lopez, mit dem Titel, Declar. magi sobre las Sat. de Juv. Mad. 1642. 4. In das Französische: Außer den Uebersetzungen einzeler Satiren, als vier, von Mich. d'Amboise, P. 1544. 12. u. a. m. vollständig, so viel ich weiß, neunmahl; Von Andre du Chene, Par. 1607. 8. Von Den. Challine. Par. 1653. 12. Von Mich. de Marolles, Par. 1653. 8. Von de la Valterie, Par. 1680. 1681. 12. 2 Bd. Von Et. Algay de Martignac, Par. 1683. 12. Von Jer. Tartaron, Par. 1689. 12. Von Constant de Silvecane, Par. 1690. 1691. 12. 2 Bd. Von Dusaulx, Par. 1769. verb. 1782. 8. Von M. M. Par. 1779. 8. Auch hat Juvenal sich stellenweise müssen burleskisiren lassen, als von dem jüngern Colletet, Par. 1657. 12. Von dem Abt Faymas u. a. m. In das Englische: Von R. Stapleton, Lond. 1644. 8. 1647. 8. Von Bart. Holyday, Oxf. 1673. f. Von Dryden, 1693. f. 1726. 8. Von Stepney, 1713. 8. Von Dunster, Lond. 1739. 8. Von Greene, paraphrasirt, oder vielmehr nachgeahmt, Lond. 1763. 8. Von Th. Neville, mit dem Persius, 1770. 8. (aber nur Nachahmungen.) Von E. Owen, L. 1785. 8. 2 Bd. mit Erläuterungen. Von M. Madan mit dem Persius, 1789. 8. 2 Bde. in Prose. Daß auch Th. Sheridan ihn übersetzt haben sollte, ist mir nicht bekannt, wohl aber die Uebersetzung einzeler Satiren von Nah. Tate. In das Deutsche. Ob die, von Henninius angezogene deutsche Uebersetzung des Juvenal, durch einen gewissen Johnson, wirklich da ist, weiß ich nicht. Außer Uebersetzungen einzeler Stücke haben wir eine so genannte erklärende Uebersetzung desselben, Berl. 1777. 8. Eine metrische Uebersetzung, (von C. F. Bahrdt) Dessau 1781. 8. und eine von F. G. Abel, Lemgo 1785. 8. Besondre Lebensbeschreibungen finden sich in Georg. Gyraldi Histor. Poetar. S. 535. Bas. 1545. 8. und in Crusius Lebensbeschreibung römischer Dichter, Band 2. S. 106. d. Uebers.) — Cl. Claudianus (†395. In seinen Werken befinden sich, in Rufinum, Lib. II. (Bd. 1. S. 19. Ed. Gesn.) und in Eutropium, Lib. II. (S. 227. ebend.) Der, in diesen Gedichten herrschende, höhere, als der gewöhnliche satirische, Ton, und die Persönlichkeit der Satire, geben ihnen einen eigenen Reiz. Uebersetzt sind sie in das Italienische, mit seinen sämmtlichen Werken, von Nic. Beregani, Ven. 1716. 8. 2 Bd. In das Französische, der Fall des

des Rusti, 1781. 8. In das Englische, mit den sämmtlichen Werken, von L. Digges; Lond. 1628. 4. Einzeln, die erstern von Will. King, Lond. 1730. 8. Von Hughes, Lond. 1741. 8. In das Deutsche, die ersten von Mirlander, Nürnb. 1756. 8. in Reimen. In den Remains des W. King, Lond. 1732. 8. findet sich eine Critick upon a favourite Ministry, particularly that of Rufinus .... and his caracter. S. übrigens den Artikel Heldengedicht. S. 511. a.) — —

Zu der römischen poetischen Satire gehören übrigens noch des Valerius Cato Dirae. — Das Fragment einer Satire des Turnus auf den Nero. — Die Satire der Sulpicia, de corrupto statu Reipubl. temporibus Diocletiani (welche von Marolles, bey der 3ten Ausgabe seiner Uebersetzung des Juvenal und Pers. Par. 1671. in das Französische, und von J. G. Abel, bey s. Juvenal, in das Deutsche übersetzt worden.). — Die Verse der Dichterinn Eucheria — u. a. m. welche Marc. Zuerius Boxhorn, unter dem Titel: Poet. Satyrici minores de corr. reipubl. statu, Lugd Bat. 1633. 12. und Joh. Chrstph. Wernsdorf in dem 3ten Band der Poetar. latin. minor. Alt. 1782. 8. 3 Bde. herausgegeben hat. — —

Prosaische, oder mit Versen untermischte prosaische Satiren bey den Römern: Marcus Terentius Varro († 27. J. v. Ch. G. Wird für den Stifter dieser, nach dem griechischen Philosophen, Menippus, von ihm selbst benannten Menippischen Satire gehalten. Nur wenige Fragmente sind davon übrig. S. übrigens den Casaubonus De Satyr. Poesi, Lib. II. C. 2. S. 199. Ed. Ramb. und Ioa. Gottfr. Hauptmanni, de Satyra Varroniana, s. Menippea Commentat. in den Misc. Lips. nov. Bd. 5. Th. 2. S. 358-366. so wie das angeführte Werk des Volpi, S. 64.) — Luc. Annäus Seneca († 65. Seine Ἀποκολοκυντωσις kann seinem Witze Ehre machen; seinem Herzen macht sie keine; und selbst der Witz ist öfters plump. Sie wurde zuerst von Beat. Rhenanus, bey den übrigen Werken des Seneca, Basel 1515. f. verständlich herausgegeben, und ist bey mehrern Ausgaben derselben, wovon die bessern, die Pariser 1602. f. die Commelianische 1604. f. die Antwerpner von 1605. 1632. 1637. 1652. f. die Amsterdamer (Elzevirische) 1672. 8. 2 Bd. (d. A.) befindlich; auch einzeln, Bas. 1521. 8. Leipzig 1720. 8 (Tres Sat. Menippeae, L. A. Sen. Ἀποκολοκυντωσις, Ioh. Lipsii Somnium. P. Cunaei Venales) gedruckt. Erläuterungsschriften: Eine Abhandl. von Dan. Heinsius, bey s. Oration. Lugd. Bat. 1627. 8. S. 608. Anmerkungen in Io. Schefferi Lection. Acad. Hamb. 1675. 8. S. 279. von Chrstn. Aug. Heumann, in den Act. Erudítor. Supplem. Bd. 6. S. 296. Uebersetzt in das Französische, von Matth. de Chalvet, mit den übrigen Werken des Seneca, Par. 1638. f. Von dem Abt Esquieu, in dem 1ten Bd. der Mem. de Litter. et d'Histoire des P. de Molets. Par. 1726. 8. Von J. J. Rousseau, im 14ten Bd. s. Oeuvr. S. 142. Zweybr. Ausg. In das Deutsche, von Chrstph. Neuber, Leipz. 1729. 8.) — Titus Petronius Arbiter († 66. S. den Artikel Erzählung, S. 153.) — Lucius Apulejus (Sein Metamorphoseon, das hierher gehört, ist bereits bey dem Art. Erzählung, S. 155. angezeigt. S. übrigens Fabr. Bibl. lat. Lib. III. c. 2. Vol. 3. S. 28. Ausg. von 1773.) — Marcianus Capella (De Nuptiis Mercurii et Philologiae, Lib. IX. heißen zwar, der Form wegen, Satyra, sind es aber dem Gehalte nach nicht. Gedruckt ist es zuerst, Vic. 1499. f. ex ed. Grotii, Lugd. B. 1599. 8. (d. A.) Bern. 1763. 8. — —

Lateinische Satiren aus den mittlern und neuern Zeiten: Joh. Garland (1040. Ein Buch Satiren von ihm, welches aber nie gedruckt worden, führt J. Baläus in den Script. Britt. Cent. II. n. 48. an.) — Bernardus Morlanensis (1130. Ein franz. Mönch. De con-

contemtu mundi, Lib. III. In den, von Matth. Flaccius herausgegebenen Poemat. de corrupto Eccles. statu, Bas. 1557. 8. S. 27. und einzeln von Chytraeus, Brem 1597 8. In leoninischen Versen.) — Johannes Salisberiensis (1180. Policraticus, s. De Nugis Curialium et vestigiis Philosophor. Lib. VIII. Lugd. Bat. 1595. 8. Amstel. 1664. 8.) — Gualt. Mapes (1200. Die Varia Doctorum Piorumque Virorum de corrupto ecclesiae statu poemata . . . conscripta et edita c. praefat. Matth. Flacci Illyrici, Bas. 1557. 8. enthalten, unter mehrern, eilf seiner satirischen Gedichte, wovon die Querela ad Papam in Leysers Histor. poetar . . . med. aevi . . . Hal. 1721. 8. S. 779. verbessert abgedruckt ist.) — Nigellus Wirecker (1200. Brunellus, in speculo stultorum (s. a. et l.) 8. Col. 1471. f. 1499. 4. Par. 1506. 4. Wolfenb. 1622. 8. Das Gedicht ist in elegischem Sylbenmaße abgefaßt; der Held ist ein Esel, der sich selbst seinen Schwanz abnehmen, und einen andern sich machen will.) — Bernardus Geystensis (1200. Palponista, Col. 1501. Cygn. 1660. 8. Satire auf das Hofleben in leoninischen Versen.) — Wilh. de St. Amour († 1272. Satiren wider die Bettelmönche in Prosa, in seinen Oper. Constant. (Par.) 1632. 4. — Bernardus Westerodus (1360. Planctus, eine Satire auf die Geistlichen in leoninischen Versen und Stanzen in dem angeführten Werke des Flaccius, S. 101.) — Alvarez Pelagius) † 1353. Sein Werk, De Planctu ecclesiae, Lib. duo, Ulmae 1474. f. Venet. 1560. f. in Prosa geschrieben, enthält zwar eigentlich nur Wahrheiten; ist auch von dem Verfasser, als Wahrheit geschrieben worden; zeigt aber zu anschaulich den verderbten Zustand der spanischen Geistlichkeit zu seiner Zeit, um hier nicht eine Stelle zu verdienen.) — Nic. Orem (1377. Epistola de non apostolicis quorundam moribus, qui in Apostolorum locum se succedisse gloriantur, in Wolfii Lectionibus memorab. Bd. 1. S. 654 und in des Flac. Illyric. Catalog. Testium Veritat. Bas. 1556. 4. Frcft. 1672. 4. 2 Bd.) — Nic. de Clemangis (1434. De corrupto Ecclesiae statu s. l. et a.). — Nic. Barthelemi (1450. Momiae 1514. 8. Eine Spötterey über alle Stände.) — Laur. Valla († 1457. Seine Antidoti in Poggium. Lib. IV. und der Apologus et Actus Scenicus in eundem; sein Annotat. Libellus in Antonium Raudensem; seine Schrift gegen den Benedictus Morandus (Confutatio) und seine Recriminat. Lib. IV. in Barth. Facium und Ant. Panhormitam sind persönliche Schmähschriften, veranlaßt durch grammatische Streitigkeiten. Ein Theil derselben ist Ven. 1481. 4. zusammen gedruckt.) — Felix Malleolus (eigentlich Hämmerlein † 1457. Seine Var. Oblectationis opuscula et tractatus, s. l. et a. f. von Seb. Brant herausgegeben, und sein De nobilitate et rusticitate Dialogus . . . s. a. et l. f. sind größtentheils gegen die Mönche, und unwissende Geistliche gerichtet. Der, in den erstern befindliche, Contra validas mendicantes, Dial. ist von Goldast, in dem 19ten Th. der Reichshändel; und die Lollhardorum Descriptio von Nic. von Wyle deutsch herausgegeben.) — Poggio Bacciolini († 1459. In seinen Oper. Bas. 1538. f. findet sich ein Liber invectivarum, welche gegen den Pabst Felix V gegen den Philelphus, und Laur. Valla gerichtet sind. — Franc. Philelphus († 1481. Satyrar. Hecatostichon Decades X. Med. 1476. 4. Ven. 1502. 4. Par. 1518. 4. Sie sind in ziemlich schlechten Versen geschrieben, und größtentheils gegen den Cosmus de Medicis gerichtet. Mehrere Nachr. liefert Saxi, in der Histor. literar. typogr. Mediolan. S. 176.) — Alexander, genannt Carpenter oder Fabricius, ein Engländer (Soll der Verf. der Summa, seu Destructor. vitior. Par. 1494. f. Par. 1516. Ven. 1582. einer äußerst seltenen, und gegen die Clerisey gerichteten

-tesen Satire seyn. Andre, als z. B. Possevin, schreiben das Werk dem bekannten Doctor irrefragabilis, Alexander de Ales, oder Halesius zu.) — Leo Baptista Alberti († 1480. Momus, Rom. 1520. 4. Ital. in den Opusc. morali des Alberti, Ven. 1568. 4. Spanisch, von Aug. de Almazan, Mad. 1598. 8. Eine ganz glückliche Spötterey über Hof- und Fürstenleben.) — Barth. Gribus (Sein, zuerst in dem Director. Statuum, seu verius Tribulatio saeculi, Argent. 1489 gedrucktes Monopolium Philosophorum ist eine lachende Verspottung der unordentlichen akademischen Lebensart, welche unter dem Titel: Secta Monopolii, s. Congregationis bonorum sociorum, alias die Schelmenzunft 1515. auch besonders, und unter dem Titel: Der Brüderorden in der Schelmenzunft, Strasb. 1506. 1509. 1516. 4. in das Deutsche übersetzt worden. Uebrigens finden sich in dem Director. statuum noch zwey hierher gehörige Schriften, De Miseria Curatorum, worin neun Priesterteufel, als Feinde der Priesterschaft erscheinen, und Monopolium vulgo des Lichtschiffs, gegen die Aufschneider gerichtet.) — Ant. Urceus, Codrus gen. († 1500. In s. W. Bonon. 1502. f. sind, unter mehrern, auch Satiren enthalten, welche in den folgenden Ausgaben, Ven. 1506. f. Par. 1514. Bas. 1540. 4. verstümmelt abgedruckt worden. Bayle hat dem Urceus einen Artikel gewidmet.) — Paul Olearius (Oelschlägel. De Fide Concubinarum in Sacerdotes (s. l. et a.) 4. Heidelb. 1504. 4. Frcft. 1624. 8. Possierlich durch das affektirte Küchenlatein, durch viel eingemischtes Deutsch, und Reime aller Art.) — Heinr. Bebel (Triomphus Veneris 1501. 4. Argent. c. Commentar. Ioa. Altensteig 1515. 1609. 4. auch in s. Oper. Pforzh. 1509. 4. In Hexametern und aus 6 Büchern bestehend.) — Giovbat. Spagnolo, Mantuanus gen. († 1516. In seinen Werken, Bas. 1502. Par. 1513. f. Antv. 1576. 8. 4 Bd. ist unter andern ein Gedicht, Alphonsus, und eines, De calamitatibus suorum temporum Lib. III. enthalten, worin, wie auch zum Theil in seinen Hirtengedichten, die Fehler der Geistlichen seiner Zeit gezüchtigt werden; aber seine Sprache ist niedrig und rauh. Die letztere ist auch einzeln, mit einem Commentar von Iod. Badius Ascensius, Par. s. a. 4. herausgegeben worden.) — Joh. Räuchlin, Capnio gen. († 1521. Sergius, vel capitis caput, c. Comment. G. Simler Wimpensis, s. a. et l.) 4. Phorzh. 1507. 4. Tub. 1513. 4. Col. 1540. 8 In Form einer Comodie, in drey Akten, eine Satyre auf eine von Mönchen und Pfaffen geleitete Regierung.) — Ulrich von Hutten († 1523. Einer unserer schärfsten und glücklichsten Satiriker aus den mittlern Zeiten; seiner Satiren sind folgende: 1) Nemo, de ineptiis sui saec. studiis et verae eruditionis contemptu, August. 4. Bas. 1519 4. Rost. 1544. 4. Lugd. B. 1623. 12. in elegischen Versen; Französisch nachgeahmt von P. G. A. Lyon 8. 2) Dialogus de Aula, August. 1518 und 1519. 4. Lips. 1518. 4. Zur Rechtfertigung dieser Satire auf das Hofleben schrieb Hutten einen Brief an Bil. Pirkheymer, vitae suae rationem exponens Aug. Vind. 1518. 1519. 4. und auch in den Disc. popular. . . . Frcft. 1610. 12. 3) Febris prima, Dial. Mogunt. 1519. 4. Amb. 1619. 4. Gegen das Wohlleben. 4) Febris secunda, Dial Mog. 1519. 4. Ueber Hofleben und Geistlichkeit. Beyde sind in das Deutsche, das erste zweymahl um eben dieselbe Zeit übersetzt worden. 5) Trias Romana, s. Vadiscus, gegen den Röm. Hof, mit den drey letztern, Mog. 1520. 4. und im 2ten Bd. S. 192-270. der Pasquillorum, Eleuther. (Bas.) 1544. 8. (Deutsch, Strasb. 1544. 4.) Ferner mit M. Urani Epistola, romanae curiae ὑπογραφὴν continens, (Smalcalden) 1588. 8. (S. Freytags Adparat. litter. T. III. S. 594. u. f.) 6) Inspicientes, Dial. mit den vorigen, Mog. 1520. 4. Ueber die Geschichte der Zeit. 7) Bulla Decimi Leonis

 contra

contra Errores M. Lutheri et sequacium, im 2ten Bd. der zu Wittenberg gedruckten lateinischen Werke Luthers S. 51. mit Randglossen. 8) Dial. novi perquam festivi. Bulla, vel Bullicida, Monitor primus, Monitor secundus, Praedones, s. l. 1521. 4. 9) Philalethis, Dialogus de Facultatibus Rhomanensibus nuper publicatis, Henno rusticus, s. l. et a. 8. und im 3ten Bde. von M. Goldasts Monarch. S. R. Imp. (Gegen den Indulgenzenhandel.) 10) Pasquillus Maranus (folgende 5 Stücke enthaltend, Epistola Pasquilii Rom. ad Marforium Rom. Responsio Marforii; Supplicatio Pasquilli; Decretum Papae; Epistola Marforii R. ad Germanos principes, s. l. et a. 4. und die auch bis auf die letzte, in dem 2ten Bd. der Pasquillorum, Eleuther. (Bas.) 1544. 4. abgedruckt worden sind.) 11) Dial. septem. . . Momus, Carolus, Pietatis et superstitionis pugna; Conciliabulum Theologistarum adv. bonar. litterar. studiosos; Apophthegmata Vadisci et Pasquillii de depravato ecclesiae statu; Huttenus captivus; Huttenus illustris, Auct. S. Abydeno Corallo, s. l. et a. 4. und die drey letztern auch bey einigen Ausgaben der Epistolar. obscur. viror. und im 2ten Bd. der angeführten Pasquillorum. 12) In Ulrichum Wirtenb. Dial. cui Titulus Phalarismus, in arce Steckelberg 1519. 4. (Mit mehrern Schriften zusammen. S. Freytags Analecta S. 473.) 13) Exclamatio in incendium Lutherianum s. l. et a. 4. 14) In Hier. Alcandrum et Marianum Caracciolum invectivae singulae. In Cardinales, Episc. et Sacerdotes, Luther. Wormaciae impugnantes, invect. ad Carol. Imperat. pro Luthero, et veritatis et libertatis exhortatio, s. l. et a. 4. 15) Die Vorrede vor der Donat. quae Constantini dicitur Privilegium etc. s. l. 4. S. Freytags Anal. S. 294. und Adparat. litterar. T. III. S. 514.) 16) Wegen des Julius s. in der Folge Balbi. Auch werden unten bey den deutschen Satiren noch einige von Hutten vorkommen. S. übrigens Jac. Burckhard Commentatio de Ulr. de Hutten fatis ac meritis, Wolf. 1717 - 1723. 8. 3 Th. Nachdem in dem deutschen Merkur, Februar 1776. S. 174. von ihm etwas gesagt worden war, schrieb J. W. von Göthe ein Denkmahl desselben, welches auch im 4ten Bd. seiner Schriften, Berl. 1779. 8. S. 51. steht, und man fieng an, seine Werke, Leipzig 1783. 8. herauszugeben: aber das Unternehmen gerieth bald ins Stecken, weil der uneigennützige Eifer des Herausgebers, Hrn. Wagenseils, schlecht unterstützt — vielleicht auch, weil dieser Band auf dem elendesten Papier und höchst fehlerhaft gedruckt wurde. Ein Aufs. über Ulrich von Hutten erschien, Leipz. 1791. 8.) — Faust Andretinus (†1519. De fuga Balbi ex urbe Parisia, Par. 1508. 1516. 4. und im 1ten Bde. der Oper. Balbi. De sciolorum arrogantia, Epist. proverb. Par. 1519. 4. Auch lassen sich mehrere s. Epistolar proverb. Par. s. a. 4. 1499. 8. Luneb. 1720. 8. hieher rechnen.) — Hier. Emser (†1527. A venatione Aegocerotis assertio s. a. et l. (1519.) 4. Gegen Luther. Epithalamia Mart. Lutheri, et Ioa. Hessi s. a. et l. 4. Deutsch in Cochlaei Histor. Mart. Luthers, S. 255.) — Bilib. Pirkheimer (†1530. Eccius dedolatus, Aut. Ioa. Fr. Cottalambergio, Imp. in Utopia 1519. 4. und in der Geschichte der, durch Bekanntmachung der päbstl. Bulle wider Luthern erregten Unruhen, Alt. 1776. 4.) — Conr. Kollin (1530. Adversus caninas Mart. Lutheri nuptias . . . Tubing. 1530. 8.) — Joh. Crotus, oder eigentlich Jäger (Einer der Hauptverfasser der Epistolar. obscuror. viror. s. a. et l. (1515) 4. 2 Theile 1616. 4. Lond. 1710 und 1742. 12. Der darin vorzüglich angegriffene Ortuinus Gratius ließ dagegen Lamentat. Col. 1518. 4. und eine Epistola apologetica drucken. Auch gehört zu diesen Epist. noch: Ex obscuror. viror. salibus, cribratus Dial. in quo introdu-

troducuntur Colon. Theol. III. Ortuinus, Gingolphus, Lupoldus; tres item celebr. viri, J. Reuchlin, D. Erasmus, Jac. Faber, s. l. et a. 4.) — Hier. Balbus (1535. Seine, nun von J. v. Retzer gesammelte Opera . . . Vindob. 1791-1792. 8 2 Bd. enthalten mehrere satirische Schriften, als 1) Threni Magistri nostri Ioa. Eckii in obitu Margarethae concubinae suae, die aber wohl nicht von ihm und noch weniger von S. Lemichen, sondern wahrscheinlicher Weise von Eob. Hessus sind. 2) Rhetor gloriosus, ein Gespräch, gegen den vorher angeführten Andretini und dessen fuga Balbi gerichtet. 3) Libellus de obitu Julii ursprünglich schon 1513. 8. und nachher noch sehr oft gedruckt, als unter der Aufschr. Julius s. l. et a. (1517. 4.) Bey der Oratio ad Christ. Opt. Max. pro Julio Sec. . . . s. l. et a. (Strasburg 1523.) 12. In Wolfs Lect. Memorab. Bd. 2. S. 21. u. a. O. m. Auch ist eine alte deutsche Uebersetzung davon vorhanden. Es ist bekannt, daß dieses Gespräch öfterer Hutten zugeschrieben worden ist; und ausgemacht ist es noch nicht, daß Balbus der Verfasser desselben ist; indessen findet es sich, wie gedacht, jetzt in dem ersten Band seiner Werke. S. übrigens die „Nachrichten von dem Leben und Schriften . . . Gurk Hier. Balbus . . Wien 1790. 8. vergl. mit Allg. deutscher Bibl. Bd. 98. S. 555. und Bd. 112. S. 222.) — Th. Morus (†1535. Von seiner Utopia, Lov. 1516. 4. gehören nur die, bey dieser ersten, und zum Theil, bey der Basler Ausg. 1518. 4. befindlichen satirischen Marginalien hierher. Vindicatio. Henr. VIII. Reg. Angl. a calumniis Lutheri, Lond. 1533. 4. Grobe Schmähungen gegen Luthern.) — Henr. Corn. Agrippa von Nettesheim (†1535. De incertitudine et vanitate scientiar. et artium, atque excellentia verbi Dei, Declamat. Antv. 1530. 4. Col. 1568. 12. (bey welcher das atque excellentia verbi Dei auf dem Titelblatte fehlt.) Uebrigens ist es auch sehr oft verstümmelt gedruckt. Deutsch, durch Erasmus Frank von Wörd, erschien es, Ulm (ohne J.) 4. Frankf. 1619. 4. Cöln 1713. 8. Französisch, durch Louis Turquet 1582. 8. Durch Gueudeville, Leiden 1726. 12.) — Jodocus Badius Ascensius (†1535. Stultiferae naviculae, s. Scaphae fatuarum mulierum . . . Arg. 1502. 4. mit Holzschnitten. Eine Nachahmung des Brandschen Narrenschiffes; französ. von G. Marnef, Par. s. a. 4. Von Jean Droyn, Par. 1501. 4. Lyon 1583. 4. mit Holzschn.) — Desid. Erasmus (†1536. Encomium Mariae, Argent. 1511. 4. mit den Fig. von Holbein, Bas. 1514. 4. Französ. von Petit, P. 1670. 12. Von Gueudeville, 1713. 12. Par. 1751. 4. Englisch, von Will. Kennet: Deutsch, durch Seb. Frank von Wörd, Ulm s. a. 4. und ausser ein paar alten, noch von Gundling, Berl. 1719. 8. und von Wilh. G. Becker mit den Holbeinischen Figuren, Bas. 1780. 8. mit Kupfern von Chodowiecki, Berl. 1781. 8. Colloquia von ihm selbst zuerst 1522 herausgegeben, und sehr oft gedruckt. S. übrigens s. Artikel im Bayle, Knight's Lebensbeschreibung desselben; Deutsch, Leipz. 1736. 8. u. a. m.) — Germain de Brie (†1538. Anti-Morus 1520. und auch in den Delit. Poetar. Gallor. Frcft. 1609. Bd. 1. S. 720. in eleg. Versen, eine durch ein paar Sinngedichte des Th. Morus veranlaßte bittre Verhöhnung seiner Gedichte. — Petr. Montanus (Satyrae, prima de Poetis, sec. de Medicis, tertia de Principibus, quarta de vita beata, Argent. 1529. 8. Zwolle 1595. 1606. 8.) — Janus Anisius (1540. Varia Poemata et Satyrae ad Pompejum Columnam, Neap. 1531 und 1536. 4. Satyrae 1532. 4.) — Et. Dolet (†1546. Orationes duae in Tholosam s. a. et l. 8. Gegen die Unwissenheit und Dummheit der Toulouser.) — Sim. Lemichen (Lemnius †1550. Von seinen Gedichten gehört hier nur Lutii Pisaei Iuvenalis Monachopornomachia data ex Achaja Olympiade nona.

nona. 8. her, eine Art von Komödie, bekanntermaßen gegen Luther gerichtet, und höchst unzüchtig geschrieben. Es ist bekannt, daß G. E. Lessing eine Rettung des Lemnius schrieb (im 2ten Th. s. kleinen Schriften, und im 3ten S. 1 u. f. seiner verm. Schriften) wider welche eine Vertheidigung von M. S. B. H..r..i..i. Frankf. und Leipz. 1756. 8. erschien, welche aber wahrlich nichts vertheidigt; eben so wenig wie das, was Riederer, im 4ten Bde. S. 359 f. Nachrichten zur Kirchen-Gelehrten- und Büchergesch. Altd. 1768. 8. gegen diese Rettung erinnert hat. Denn wenn auch, wie C. F. Flögel in seiner Geschichte der kom. Litteratur Bd. 3. S. 241. meynt, persönliche Anzüglichkeiten, oder eigentlich Anspielungen auf Thorheiten und Laster allerhand nahmhafter Personen, in den Sinngedichten des Lemnius vorkommen sollten; so erscheint doch Luther in einem etwas päbstischen Lichte, wenn er in seiner Ernsten zornigen Schrift die Leute bittet, das Buch zu verbrennen, und den armen Dichter mit Kopfabschlagen bedroht. Wo wäre denn der Epigrammatist, in dessen Gedichte sich nicht Persönlichkeiten hinein erklären ließen? Wo ist denn das Epigram, das nicht, im Grunde, von einer Persönlichkeit ausginge? Welcher unpartheiische Mensch würde denn die Deutungen der Herren Commilitonen des Lemnius als gültig angenommen, oder nur angehört haben? Und wo sind denn in jenen Sinngedichten diese Persönlichkeiten so stark, so grob ausgedrückt, daß sie eine Verbannung cum infamia und jene Drohung verdient hätten? Das darin, dem Churfürsten von Maynz gegebene, übrigens ganz unschuldige, und für Luthern keinesweges anzügliche Lob bleibt also wohl immer der Feuerfunke, welcher Luthern zündete. Dadurch verlange ich aber keinesweges die Monachopornomachia zu vertheidigen. So natürlich, obgleich vielleicht der lieben Klugheit wenig gemäß, die Rache des Lemnius war: so unanständig ist sie doch abgefaßt. S. übrigens Leben und Schriften Sim. Lemnii . . . von G. T. Strobel, Nürnb. 1792. 8. und auch im 3ten Bd. s. Neuen Beytr. zur Litterat. des 16ten Jahrh.) — **Pierre Castellan** († 1552. Ludus, s. Convivium saturnale, unter andern in den Elegantior. praestant. viror. Sat. Lugd. B. 1655. 12. 2 Bd.) — **Joh. Cochläus** († 1552. Adversus cucullatum Minotaurum Wittenbergensem, Col. 1523. 4. Lutherus septiceps ubique sibi contrarius 1529. 4. lat. und deutsch, Commentar. de Actis et Scriptis Mart. Lutheri . . . 1549. f. Alles elende Persönlichkeiten.) — **Chr. Pierius** (Satyra, sceler. praes. Seculi mores taxans, mortalesque Ninivitarum exemplo ad vitae emendat. invitans (Tub. 1554.) 8.) — **Marc. Ant. Majoragius** († 1555. Unter seinen Reden handelt eine, einzeln, Utrecht 1666. 4. gedruckte, von dem Lobe des Goldes, worin die Klerisey bitter gezüchtiget wird.) — **Petr. Nannus** († 1557. Somnia, unter andern in dem 1ten Bd. der Elegant. praestant. viror. Satyris, Lugd. Bat. 1655. 12. 2 Bd.) — **Jul. Cäsar Scaliger** († 1558. Adv. Desiderium Erasmum Orat. duae, Tol. 1621. 8. Vertheidigung der, von dem Erasmus verspotteten Sucht der italienischen Gelehrten, durchaus Ciceronianisch zu schreiben, und Lästerungen gegen den Erasmus.) — **Leo Capiluppi** († 1560. Cento ex Virgilio de vita Monachorum . . . (Rom. s. a.) 4. Ven. 1550. 8. Col. 1601. 8. und in Henr. Stephani Centon. et Parodiar. Exemplis; in H. Meiboms Collect. Auctorum, qui Centones Virgil. scripserunt, Helmst. 1600. 4. u. a. m. Gallus (auf die Lustseuche) bey der erstern, in der venetianischen und cöllnischen Ausgabe, und in den Carm. Hippolyti, Laelii, Alphonsi et Iul. Capiluporum, R. 1527. 4. 1590. 4.) — **Thom. Kirchmeyer** (Naogeorgus † 1563. Tragoedia nova Pammachius, Witt. 1538. 8. Deutsch, s. a. et l. 8. und durch Joh. Tyrolf, in Sala an der Saal 1538. 8. Incendia seu Pyrgopolinices Tragoed. recens nata,

nata, nefanda quorundam Papistici gregis exponens facinora, Witteb. 1541. 8. Deutsch 1541. 8. Tragoed. alia nova, Mercator, seu judicium, in qua in Conspectum ponuntur Apostolica et Papistica doctrina, quantum utraque in conscientiae certamine valeat et efficiat, et quis utriusque sit exitus, 1540. 8. 1560. 8. 1590. 8. Französisch mit dem Titel: Le Marchand converti . . . 1558. 8. Gen. 1561. 16. Regnum papisticum poema, in quo papa c. suis membris, vita, fide, cultu, ritibus atque caerem. breviter describitur . . . . 1553. 8. Bas. 1559. 8. Satyra in Ioa. de la Casa; in Catalogum Haereticor. Expostulatio Musar. de libris a Papa prohibitis; Sudarnochus Surensegus, nec non Leo Aquila et Delphinus potentissimi animal. reges, Papae rom. exitium; Catal. librorum aureum calicem Babyl. referentium; Autoschediasmata plurima, bey der letztern Ausgabe der vorhergehenden; Satyrarum Lib. V. . , Bas. 1555. 8. Die Titel zeigen den Innhalt zur Gnüge; die Ausführung ist bitter und schmähend.) — Pietr. Paol. Vergerio († 1565. Concilium non modo Tridentinum, sed omne Papisticum perpetuo fugiendum ab omnibus piis, 1553. 4. Actiones . . . . Secretar. pontificii . . . Pforzh. 1556. 8. vermehrt mit einer dritten Act. ebend. 1559. 8. s. l. 1607. 4. und in den Oper. Tub. 1563. 4. S. Frept. Adpar. T. III. S. 523 u. f. Postremus Catal. Haereticor. nostri temporis Romae conflatus, Pforzh. 1560. 8. De nugis et fab. Papae Greg. I. Responsio ad librum Antichristi Romani, qui in ecclesias Christi atque in doctos viros qui sunt in Germania, debachatus est horribiliter. . , Regiom. 1563. 4. Sämmtlich gegen das Pabstthum gerichtet. S. übrigens Frept. Adpar. litter. a. a. O. den Art. Vergerius im Bayle und die Satiren in italienischer Sprache.) — Adr. Turnebus († 1565. In s. Poemat. Par. 1580. 8. findet sich eine Sat. adversus Sotericum (wider die Jesuiten) welche Et. Pasquiere in das Französische übersetzt hat.) — Ant. degli Pagliaricci, oder Aonius Palearius (verbr. 1566. Actio in Pontific. Rom. et eor. asseclas, ad Imper. Reges etc. Typ. Voeg. 1606. 8. mit s. übrigen Schriften, Amst. 1696. 1728. 8.) — Coelius Sec. Curio († 1569. Pasquillus ecstaticus, Gen. 1541. 8. Frcft. 1542. 8. Gen. 1544. 8. 1667. 12. Ferner mit sehr vielen ähnlichen Schriften, als Iudicium Pasquilli, seu Pasquillus captivus, Dial. Sforzia; Quaest. Pasquilli u. a. m. (Bas.) s. a. 12. Ital. Rom. o. J. 8. Franz. 1547. 8. Deutsch 1543. 8. Auch ist Curio wahrscheinlicher Weise der Herausgeber der Pasquillorum Tomi duo . . . . Eleuther. (Basil.) 1544. 8. wovon der erste mehr, als 80 Gedichte, und der zweyte 32 prosaische Aufsätze enthält. Daß diese Schriften größtentheils gegen das Pabstthum gerichtet sind, versteht sich von sich selbst.) — Mich. L'Hopital († 1573. De Lite Sat. bey den Poet. Satyr. minor. Lugd. 1633. 12. auch bey s. Carm. Amst. 1732. 8.) — Lambertus Hortensius († 1574. Satyrar. Lib. VIII. in aevi sui vitia et mores, Ultraj. 1552. 8.) — Matth. Frankowitz Flacius Illyrikus († 1575. Ist der Herausgeber folgender Sammlungen: Carmina vetusta ante 300 annos scripta, quae deplorant inscitiam Evangelii et taxant abusus Caeremoniar. Witteb. 1548. 8. — Sylva Carminum in nostri aevi corruptelas, praesertim religionis . . . 1553. 8. — Sylvula Carminum aliquot . . . quibus variae de religione sententiae et controversiae explicantur, 1553. 8. — Catal. Testium veritatis, qui ante nostram aetatem Pontific. Rom. eorumque erroribus reclamarant . . , Bas. 1556. 4. Frcft. 1672. 4. 2 Bd. Deutsch, von Conr. Lauterbach, 1573. — Varia doctor. piorumque virorum de corrupto ecclesiae statu poemata, ante aetatem

aetatem nostram conscripta . . . Bas. 1557. 8. Und Verfasser folgender Satiren gegen die Römische Kirche: De Sectis, dissensionibus, contradictionibus, et confusionibus doctrinae et religionis Pontificiorum, Bas. 1565. 4. Notae quaedam clarissimae et verae de falsis religionibus quibus etiam rudiores statuere queunt, Papistar. esse falsam religionem, Magdeb. 1549. 8. Antilogia Papae, Bas. 1555. 8. Amica, humilis et devota admonitio ad gentem sanctam, regaleque Antichristi Sacerdotium de corrigendo sacro sancto Canone Missae Jesaiae, Magd. 1550.) — In diesen Zeitpunkt fällt Sim. Malmediani Sat. in intempestiv. quorundam dier. epulas, Par. 1558. 4. deren Verfasser ich nicht näher zu bestimmen weiß. — Ferner Epistola dedicativa Wolfgrangi de Bembis ad Jac. Carpentarium, Satyr. in Carpentarium. R. 1564. 8. — Hubert Languet († 1581. Vindiciae contra Tyrannos . . . Edimb. 1579. 8. (eigentlich Basel, nach dem Tode des Verfassers. S. übrigens bey dem Bayleschen Wörterbuch die Dissert. concernant le livre d'Etienne Junius Brutus.) — Georg Buchanan († 1582. (Somnium 1566. 8. Franciscanus, 1566. 8. franz. von Flor. Chretien, Gen. 1567. 4. Palinodia franz. von ebend. Fratres bey dem Francisc. mit mehrern lat. Ged. von andern, Bas. 1568. In Bibliop. Commel. 1609. 8. Cameleon, in Cardinalem Lotharingium, Detectio oder wie der Titel in den folgenden Auflagen heißt: De Maria Scotor. regina, totaque ejus contra Regem conjuratione; sämmtl. in s. Oper. Edinb. 1715. fol. 2 Bd. Lugd. B. 1725. 4. 2 Bde. Auch s. Poem. sind einzeln, Salm. 1621. 12. Lugd. B. 1628. 16. gedruckt. Die erstern Sat. sind, indessen, zuerst früher erschienen. Bayle hat dem Verf. einen Artikel gewidmet.) — M. A. Muret († 1585. Juvenilia, sel. . . . Satyr. duae, Par. 1552. 8. 1553. 8. 1690. u. franz. von M. P. Moret 1682. 12.) — Achilles Clavigér Veronensis, d. i. Simon Stein (Sat. in novam discordem Concordiam Bergensem, Lugd. B. 1582. 4.) — Joh. Nasus († 1588. Centuriae mendacior. insignium, quae ab Evangel. scriptae sunt, Ingolst. 1569. 8. Carmen contra clypeum Cyclopum Concordiam bey seinem deutschen Examen chartaceae Lutheranor. Concordiae . . . Ingolst. 1581. 4.) — Nicod. Frischlin († 1590. De vita rustica, Tub. 1580. 4. (Gegen den Adel.) Priscianus vapulans . . Argent. 1583. 8. und bey s. Oper. poet. scen. Argent. 1604. 8. mit Holzschnitten. Der Titel sagt den Innhalt. Phasma . . . Comedia . . . de variis haeresibus et Partheresiarchis, qui cum luce renascentis . . . Evangelii hisce novissimis temporibus extiterunt 1592. und 1619. 12. Deutsch, durch Arn. Glaser, Gryps. 1593. 8. Adv. fac. Rabum, novitium cathol. ejusdemque calomnias, Satyr. VIII. Gen. 1607. 1612. 8.) — Franz Hottomann († 1590. Matagonis de Matagonibus Decretorum Baccalaurei Monitoriale . . . 1575. 8. Satir. Vertheidigung seiner bekannten FrancoGallia gegen Ant. Matharel, Gen. 1575. 8. Strigilis Papirii Massonii . . . 1575. 8.) — Franc. Benci († 1594. Somnium, unter andern in den Elegantior. praestant. virorum Sat. Lugd. B. 1655. 12. 2 Bd.) — Jan. Dousa der Sohn († 1595. Bey s. Epigr. Lib. II. Antv. 1569. 8. und in s. Poem. Lugd. Bat. 1607. 12. 1609. 8. finden sich zwey Sat.) — Friedr. Dedekind († 1598. Grobianus, Frcft. 1549. 8. Lips. 1552. 8. Hal. 1624. 8. Lugd. B. 1642. 12. Harderv. 1650. 12. Brem. 1704. 8 Deutsch, von Casp. Scheidt, Worms (1551.) 4. und 1557. 8. Verbessert durch Wendelin Hellbach, 1567. 8. Frft. 1572. 8. Durch Wenzel Scherfer, Brieg 1640. 8. Englisch, durch Rog. Bull, Lond. 1739. 8. Eine ironische Verspottung grober Sitten, in elegischen Versen und 3 Büchern.) — Johann Major († 1600. Synodus avium

sium depingens miseram faciem Ecclesiae propter certamina quorundam qui de primatu contendunt, 1557. 8. und in dem 4ten Fascikel der Collect. Manuscrpt. des Struv, nebst dem Commentar Joach. Friedr. Fellers, Ueber die Spaltungen nach Luthers Tode, in Hexametern. In Ioh. Nass Verspottung desselben, in Majors Poemat. Witteb. 1576. 8. 2te Ausgabe.) — Joh. v. d. Does (Dousa † 1604. Epigr. Satyrae, Elegiae, Sylvae. Lib. III. Antv. 1570. 8.) — Theod. v. Beza († 1605. Epistola Mag. Bened. Passavantii responsiva ad commissionem sibi datam a Venerab. D. Petro Lyseto, Flor. s. l. (Gen.) 1554. 16. 1584. 8. Williorb. 1593. 8. 1658. 12. Ueber den Parlamentspräsidenten Lizet zu Paris, und dessen Schrift, Advers. Pseudo-Evangelicam Haeresin, Lutet. 1551. 4. in makaronischem Style. Anatomia Cochlaei.) — Justus Lipsius († 1606. Satyra Menippea, Somnium, Antv. 1581. 4. P. 1585. 8. Ueber die Kritik.) — Jos. Just. Scaliger († 1609. Epistol. Yvonis Milliomari Aremorici ad Andr. Offentum, Quimpentonii Dominum (Fabius Paullinus) Lut. 1587. 4. wozu auch die Responsio Auct. Chianco Oligenio (Fab. Paullinus) Ven. 1587. 4. gehört. Confutatio stultissimae Burdonum fabulae, Lugd. Bat. 1608. 12. und bey D. Heinsius Sat. Herc. tuam fidem ib. 1609. 8. gegen des Scioppius Scaliger Hypobolimaeus. Elenchus utriusque Orationis Chronol. Dav. Paraei, Lugd. Bat. 1607. 4. beyde höchst grob.) — Heinr. Cuyk († 1609. Speculum Concubinarior. Sacerdotum, Monachorum et Clericorum, Col. 1559. 8.) — Jac. Falco (In s. Oper. poet. Mant. 1600. 8. finden sich, im 5ten Buche, einige Satiren.) — Andr. Jurgiewicius (Professores Quinti Evangelii, Nullus et Nemo, Monast. 1602. 12.) — Joh. Barclai († 1621. Euphormionis Lusinini Satyricon, Pars I. Lond. 1603. 12. P. II. Lutet. 1606. 8. Lugd. Bat. 1637. 12. 1667. 1669. 8. Französ. von Nau, Par. 1626. 8. Von Jean Berault, 1640. 8. Gegen das Hofleben, und vorzüglich den Hof Heinrich des vierten. Hierzu gehören Apol. Euphormionis, Lond. 1610. 12. Icon animorum, Lond. 1614. 12. Alethophili Veritatis lacrymae, von Cl. Barth. Morisot. Auch seine Argenis, Par. 1621. 8. Lugd. Bat. 1627. 8. ist im Grunde ein satyrischer Roman. Sie ist in alle Sprachen, in die mehresten öfter als einmahl, in das Deutsche von Mart. Opitz, Breslau 1626. 8. übersetzt.) — Joh. Gellius, Scotus (Apologia Program. Quevilliani Contra Adr. Behotium, Rupell. 1605. 8.) — Adr. Behotte (Elenchus Apol. Progr. Quevill. Par. 1607. 8.) — Ant. Cerrus od. Ciccrinus (Satyrar. scholasticar. Centur. duae . . Armini 1607. 8.) — Leonh. Lessius († 1623. Posthumum Calvini stigma in tria lilia, sive tres libros dispertitum. A Collegiis Societ. Iesu, Brux. 1611. 8. Schändliche und zugleich witzlose Sinngedichte auf den Calvin.) — Carl Scribanius († 1629. Amphitheatrum honoris in quo Calvinistar. in Societ. Jesu criminationes jugulatae, Lib. III. Palaeop. Advat. 4. Romani Veronensis Ars mentiendi calvinistica.) — Jac. Gretser († 1625. Einer der eifrigsten Verfechter der Jesuiten, und einer der ungeschliffensten Schriftsteller der Welt. Bavius et Maevius: Ille ut delirus Alchymista Antimonio, hic tanquam insipiens Praedicans Helleboro nigro curatus, ut tanquam expurgato cerebro intelligant, quis sit controversiarum fidei judex et quae norma, Acc. portiuncula quaedam Hellebori pro malesano capite cuiusdam Paedotribae Wittenb. et Lithi Miseni Calvinistae, Ingolst. 1605. 4. Honorarium Polycarp. Lausero (Leser) datum . . . 1606. 8. Lutherus Academicus . . . Ingolst. 1610. 4. Vespertilio haeretico-politicus, Ingolst. 1610. 4. In dem letzten Werke lehrt der

der Verfasser ganz dreust, daß der Pabst die Unterthanen von dem Eid der Treue lossprechen könne, und daß dieses sogar ein verdienstliches Werk sey) — Jac. Hume (Pantaleonis vaticinia, Sat. Rothom. 1612. 1633. 12.) — Joh. de Manibus, d. i. Joh. Artisius, oder Dartis (Diaetetes, s. Arbiter rerum. Par. 1614. 12.) — Janus Hypsetus (Sagitta volans in die, s. Assess. Arbitrii, Par. 1614. 12.) — Th. Sagittarius († 1614. Lipsius Proteus ex antro Neptuni protractus et claro soli expositus, Frcft. 1614. 8.) — Franc. Garasse († 1631. Von seinen lateinischen Schriften gehören hierher: Andr. Schioppii, Casparis Fratris, Elixir Calvinisticum, seu Lapis Philosophiae reformatae (Antv.) 1615. 8. Horoscopus Anti-Cotonis, ejusque Germanor. Martillerii, et Hardivelleri vita, mors, Cenotaphium, apotheosis, Antv. 1614. 4. Ingolst. 1616. 4. Die auf dem Titel genannten Schriften waren gegen die Jesuiten gerichtet.) — Polienus Rhodiensis (Virtus vindicata, Sat. in depravatos orbis incolas 1617. 12.) — Is. Casaubonus (Dan. Eremitae Epist. ad Gasp. Scioppium, Aug. Vind. 1610. 4. Misoponeri Satyric. . . Lugd. B. 1617. 8.) — Just. Reifenberg (Bey s. Dissert. polit. gemina, Herb. 1618. 4. findet sich ein Epidigma Sat. enucl. in festivos Saec. mores) — Balduinus de Monte Simoncelli (Mercurius, Satyra, s. Somnium, Flor. 1618. 4.) — Jul. Colardeau (Larvinia, Sat. in Chorear. lascivias et personata tripudica. Par. 1619. 8.) — Eust. Schwartius (Asini Cumani Fraterculus e Plauti electis electus 1619. 8. Ich verbinde damit gleich die Antwort: Ad Senat. critic. adv. personatos quosdam Pareomastigas provoc. pro Plauto et Elect. Plaut. a J. J. Pareo nuper evulgatis, Frcft. 1620. 8.) — Joh. van Havre (Arx virtutis, s. de vera animi tranquillitate, Sat. tres, Antv. 1627. 4.) — Geomemphionis Cantabrigiensis Satyric. 1628. 12.) — Ungen. Satyra prima, Blasius et Priscus in quendam Univers. Paris. Rhetorem, s. l. et a. 4. — Menippi redivivi Satyric. Asini vapulantis s. l. et a. 12. — Nic. Villani († 1632. Nos canimus surdis s. a. et l. 12. und Dii vostram fidem, s. a. et l. 12. zwey lebhafte, aber ziemlich weit abgefaßte Menippische Satiren gegen die Laster seiner Zeit. Gegen die letztere schrieb Bart. Tortoletti die Antisatyra Tiberiana neglecti Academici Rom. . . . mit jener zusammen, Francof. 1630. 8.) — Petr. Scholier († 1635. Diogenes Cynicus, s. Serm. famil. in corruptos saeculi mores, Lib. III. Antv. 1635. 8. und perpet. commentar. illustr. ab Alb. le Roy, Hermop. (Antv.) 1683. 4. Horaz ist allerdings das Muster des Verfassers; aber erreicht hat er ihn nun wohl nicht.) — Eusebius a St. Justo, d. i. Jean Durel (Effigies contracta Joa. Flud, c. naevis, appendice et relectione, Lut. 1636. 8.) — Petr. Cunaeus († 1638. Sardi Venales, Satyra Menippea in hujus seculi homines plerosque inepte eruditos Raphel. 1612. 12. Lugd. B. 1632. 12. Vorzüglich über die, das Außerordentliche und Wunderbare liebenden Gelehrten.) — Janus Bodecher (Satyricon in corruptos juventutis mores, Lugd. Bat. 1631. 12.) — Eric du Puy (Erycius Puteanus † 1644. Comus, s. Phagesiposia cimmeria, Somnium, Lov. 1611. 8. und auch in den Elegant. praestant. viror. Satyr. Lugd. B. 1655. 12. 2 B.) — Jean Boucher († 1646. De justa Henr. Tertii Abdicat. Par. 1589. 8. Pasquill auf Heinrich den 3ten.) — Giovan. Rossi (Janus Nic. Erythraeus († 1647. Eudemia, Colon. (Lugd. B.) 1637. 8. verm. Amstel. 1645. 8. Satire auf den römischen Hof.) — Joh. Hottomann (Antichoppinus, immo potius Epist. congratulator. M. Nicodemi de Turlupinis ad Mr. Renatum Choppinum . . . 1592. 4. und auch in den, von dem Verf. derselben gemach-

gemachten Sammlung burlesker Satiren: Ger. Busdragi Lectura super Canone de Consecratione; Dist. III. de aqua benedicta . . . . Willtorb. 1593. 8. Jene Epistol. congrat. in dem Style der Epistol. obscur. viror. ist gegen des Rene Cheppin Oratio gratulatoria de Pontificio Gregorii XIII. Par. 1591. 4. gerichtet.) — Wenc. Schilling (Ecclesiae metaphysicae meditatio . . . . Magdeb. 1616. 8. Neun metaphysische Predigten wider den Gebrauch der Philosophie in Religionssachen, glücklich genug beantwortet in dem Specim. Concionis sextae Visitationis ecclesiae metaphys. . . . Christ. Gueinzio, Witteb. 1616. 8. De notitiis naturalibus succincta consideratio . . . . Magd. 1616. 8. Honorar. metaphysicum . . . Magd. 1616. 8. Auch in der durch Dan. Hofmann erregten, berüchtigten Streitigkeit, daß die Philosophie sey göttlichen Wahrheiten nichts zu thun habe, und für diese Behauptung geschrieben.) — Fam. Strada († 1649. Momus, Sat. Varron. und Academia I. et sec. in den Elegant. pr. viror. Sat. Lugd. B. 1655. 12. 2 Bd.) — Casp. Scioppius († 1649. Er hat der Satiren, oder vielmehr Pasquille, gegen sehr viele Personen, als den Scaliger, gegen den K. Jacob. I. von England, gegen du Plessis Mornay, und vorzüglich gegen die Jesuiten abgefaßt, von welchen, unter andern, Hr. Flögel, in dem 5ten Bd. seiner Geschichte der komischen Litteratur S. 395 u. f. ein Verzeichniß geliefert hat.) — Nic. Rigault († 1652. Funus parasiticum s. Lucii Biberii Curculionis Parasiti mortualia, August. 1596. 4. Lutet. 1599. 12. 1601. 4. und auch im 2ten Bde. der Elegant. praest. viror. Sat. Asini aurei Asinus, s. de scaturigine Onocrenes, 1596. 12.) — Carl Feramus († 1653. Schrieb die erste der bekannten Satiren wider den Montmaur: Macrini Parasito grammatici ἡμέρα ad Celsum, Lut. s. a. 4. welchen ich hier gleich die übrigen beyfügen will, als, von Balzac, Indignatio in Theonem Ludimagistrum Ex-Jesuitam; Von Menage, Vita Gargilii Mamurrae, Lut. 1643. 4. und Gargilii Macronis Parasitosophistae metamorphosis, Lut. 4. in einen Papagey; Von Adr. de Valois Petri Montmauri Opera . . . . notis illustrata, Lut. 1643. 4. Von Jean Franc. Sarrasin, Attici Secundi G. Orbilius Musca, s. bellum parasiticum, Lut. 1644. 4. worin der arme Montmaur gehangen wird; Von einem Ungenannten, Monmori Parasitosycophantosophistae Ἀνθρωπομεταμόρφωσις oder Verwandlung in einen Kochtopf, s. a. 8. Von Abr. Remi Metam. Parasiti in Caballum; Von einem Ungenannten, Monmorri Rhet. de Auctor. Satyra et Janitorum fuste conquerentis umbra, s. a. 4. Von Joh. Sirmond, Jul. Pomponii Dolabellae in Pamphagum Dipnosophistam; Von Ungenannten, Bas. Storgae in Brutidium Epigrammata; Marci Natalis in Suillium Cuplennionem Epigrammata; Jani Ursini Mant. Elegia in Porcium Latronem; Horatii Gentilis Parusini de Mamurio Dictatore Epigrammata, Naenia in funere Parasiti Becudiani, s. a. 4. welche mit mehrern in französischer Sprache abgefaßten Satiren, in der Histoire de Pierre Montmaur, par Mr. de Salengre; à la Haye 1715. 8. 2 Bd. gesammelt worden sind.) — Lor. Crasso (Unter dem Nahmen Liberii Vincentii Hollandi, eine, wider die Klerisey gerichtete Menippische Satire: Nescimus quid serus Vesper vehat, Amst. s. a. 4.) — Gabr. Naude († 1653. Bibliotheca mystica Ludov. Servini, 1624. 4. Ein satirisches Verzeichniß von Büchertiteln.) — Joh. Valent. Andreä († 1654. De Christiani Cosmoxeni genitura, judicium, Mumpelg. 1612. 12. Wider das Nativitätstellen. Turbo, s. moleste et frustra per cuncta divagans Ingenium, (Argent.) 1616. 12. 1621. 12. in Form einer Komödie gegen Pedanterey und Marktschreierey aller Art. Menippus, s. Dialogor. Satyricor. centuria, Inanitatum nostratium speculum

lum', 1617. 12. verm. (Argent.) 1618. 12 von neuem verm. Colon. 1675. 8. Berl. 1676. 8. In dem 12ten dieser Gespräche wird von der Rosenkreuzerey gehandelt, und gegen das 15te Gespräch, worin Andreä behauptet, daß die Gelehrten dem Christenthum am mehresten widerstanden hätten, schrieb Casp. Bücher, den Antimenippus, Tub. 1617. 4.) — Joh. Sagenesius (De Parnasso Lib. II. in den Eleg. pr. vir. Sat. Lugd. B. 1655. 12. 2 Bde.) — Dan. Heinsius (†1655. Herculus tuam fidem, s. Munsterus hypobolimaeus, id est, Sat. Menipp. de vita, origine et moribus Gasp. Scioppii, Lugd. 1608. 12. Virgula divina, s. Apotheosis Lucret. Vespillionis, Lugd. B. 1609. 12. zusammen ebend. 1617. 12. auch wider den Scioppius. Cras credo, hodie nihil, s. modus tandem sit ineptiarum, Satyr. Menipp. Lugd. Bat. 1621. 12.) — Wilh. Hall († 1656. Mundus alter et idem . . . . Hau. 1607. 12. Ultraj. 1643. 12. Deutsch, Leipz. 1613. 8. Satire auf schlechte Sitten und Pabstthum.) — Casp. von Barth (†1658. Tarraei Hebii, Nobilis a Sperga, Ca- ve canem, De vita, moribus, rebus gestis, divinitate Gasp. Scioppii Satyricon, Hanov. (1612.) 12. Scioppius excellens . . . . Epigr. Lib. III. ebend. 1612. 12. zu der Vertheidigung Scaligers. Und bey s. Fab. Aes. Frcft. 1623. 8. findet sich eine Sat. in Bavium.) — Ungen. (Herculus gallicus, s. l. (1640.) 12.) — Joh. Wilh. Lauremberg († 1659. Satyra, qua rerum bonarum abusus, et vitia quaedam seculi perstringuntur . . . Kilon. 1634. 4.) — Joh. Georg Dorsch († 1659. Pallium exulans in possessionem restitutum, e somnio, Satyra . . . (Argent.) 1629. 12. Ueber das Ablegen der Mäntel, und Tragen der Degen.) — Charl. Hersant († 1660. Optati Galli de cavendo schismate . . . Lugd. Bat. (Par.) 1640. 8 Diese, gegen den Card. Richelieu, und dessen entworfene Trennung von dem päbstlichen Stuhle gerichtete Satire, hatte die Ehre, verbrannt zu werden. Auch sind Widerlegungen derselben erschienen.) — Jac. Lisieux († 1661. Saeculi Genius . . . Par. 1643. 12. Petri Firmiani Gyges Gallus, Par. 1659. 12. Somnia, ebend. 1659. 12. Gegen Finanzpächter, bürgerliche Unruhen und den Card. Richelieu.) Vinc. Fabritius († 1667. Praesus paratus in poetas, in den Eleg. praest. viror. Sat. Lugd. B. 1655. 12. 2 Bde. und in s. Poem.) — Jac. Balde († 1668. Der 3te Bd. seiner Poemat. Col. Vibr. 1660. 12. 4 Bd. enthält 22 Satiren über Quacksalber, Marktschreyer, Tobakraucher, u. d. m. welche denn auch mit Tiraden gegen Luther und Melanchthon angefüllt sind. Die letzte Ausg. s. Oper. ist Monach. 1729. 8. 8 Bde erschienen.) — Ungen. (Sat. Menippeana, l. l. 1649. 4.) — Lepid. Philalethis Sannionis, Utopiensis Academicus somnians, Sat. in laudem modernae eruditionis, s. l. 1659. 12.) — Giul. Clem. Scotti († 1669. Luc. Corn. Europaei Monarchia Solipsorum . . . Ven. 1645. 12. Französ. Amst. 1771 und 1772. 12. Deutsch, Wasremund 1663. 12. Im Vogtland, 1679. 8. Ueber die Jesuiten, und ein treffendes Gemählde dieses Ordens.) — Feder. Nornio (†1672. Sedecim Satyrae. Liber, Lugd. B. 1703. 8. Auf dem Titel dieser Ausgabe heißt der Verf. Nomius; sein Nahme war eigentlich Nornius. Seine Satiren sind Nachahmungen der Juvenalischen.) — Giov. Lor. Luchesini (Specim. didasc. Carm. et Satyrae, Rom. 1672. 12. auch bey seiner Encyclopaedia, Rom. 1708. 8.) — Phil. Andr. Oldenburger († 1678. Constantini Germanici ad Just. Sincerum Epistola politica . . . . s. l. et a. 12. Ueber Fürsten, Minister, Klerisey in Deutschland.) — Octav. Ferrarius († 1682. Satyr. Prolusiones, unter andern in den Elegant. praestant. viror. Satyr. Lugd. Bat. 1655. 12. 2 Bd.) — Bertolini (1684. Ihm schreibt man die Vitae Ioh. Cinelli et Ant.

Ant. Magliabecchi, Chaxumii 4. und Lori Vibior. 1684. 8. zwey Schmähschriften, zu.) — Sam. v. Puffendorf (†1694. Schrieb gegen Nic. Beckmanns Ansäue, unter andern, Pet. Dunaei, p. t. in Acad. Carolina Pedelli ... Epistol. Holm. 1678. 8. und gegen Jos. Schwarzens, unter dem Nahmen des Sev. Wildschütz geschriebene Discursso, eine, unter Schwarzens Nahmen abgefaßte Dissertat. epistolica ... ad Sev. Wildschyssium, und unter Beckmanns Nahmen, eine Epist. an ebendens. Hamb. 1688. 4. in dem Tone der Epistular. obscur. vir. S. übrigens Niceruns Nachr. Th. 14. S. 261.) — Quintus Sectanus, d. i. Lud. Sergardi (S. Ang. Fabron. Vit. Ital. Sec. XVIII. Dec. II. Rom. 1769. 8. S. 365.) Satyrae (19) Apud Tryphon. Bibliop. in foro Palladio 1696. 12. Verm. und mit Anm. Col. 1698. 8. C. comm. P. Antoniani, Amstel. 1700. 8. 2 Bde. Ital. nur sechs, Spira 1698. 12. Achtzehn, Palerm. 1707. 8. Einige derselben in sehr guter Sprache abgefaßt. Sie sind eigentlich gegen Gravina gerichtet.) — Conr. Sam. Schurzfleisch (†1708. Die Acta Salkmasiana ... 1711. 8 enthalten die Streitschriften, welche über die Judicia de novissimis prudentiae civ. scriptoribus .... 1669. 8. des Schurzfleisch gewechselt wurden, so wie diese vermehrten Judicia selbst.) — Joh. Burch. Menke (†1732. Orat. II. de Charlataneria, Lips. 1715. 8, 1727. 8. Luc. 1726. 12. Französ. à la Haye 1721. 8. Deutsch, Jena 1716. 8. Leipz. 1726. 8. De Histrione politica. und de gravitate Eruditor. in der Sylloge Orat. Menkenianor.) — G. Frank von Frankenau (Sat. medicae XX. Lips. 1722. 8.) — Ungen. (Sibylla Capitolina Publ. Virgilii Maronis .. Oxon. 1726. 8. Verspottung der Bulle Unigenitus.) — L. Sectanus, d. i. den Actis Erud. Lips. 1759. 8 S. 138 zu Folge der Jesuit Hier. Largomarsin, und nach Björnstahl Briefen Th. 2. S. 87. der Jesuit Jul. Cordara (De tota Graecular. huius aetatis litteratura ad Caj. Salmorium, Serm. IV. Gen. 1737. 4. Hag. Vulp. (Bonon.) 1738. 8. Sermo V. c. enarrat. Philocardii, Cor. 1738. 4. Verm. mit einer 6ten, Hag. Com. 1752. 8.) — M. Thymoleon (Adv. improbos litterarum bonarumque Artium osores, Menippea I. et II. Lond. 1738. 4.) — Giov. Fr. Conr. dall' Aglio (†1743. Satirae et Epigrammata, Ven. 1741. 4.) — Curillus (Satyrae, Gion. 1758. 8.) — Chrstn. Ad. Klotz (†1771. Mores Erudiror. Altenb. 1760. 8. Genius Seculi, Alt. 1760. 8. Somnium, in quo praeter cetera, Genius seculi cum moribus Eruditor. vapulat, Alt. 1761. 8. Antiburmannus 1761. 8. Libellus de minutiar. studio et rixandi libidine Grammaticor. quorundam, Ien. 1761. 8. Funus Pet. Burmanni sec, Altenb. 1762. 8. Ridicula litterar. Alt. 1762. 8. Ein Theil derselben deutsch, Leipz. 1775. 8. Die Güte der Schreibart überhaupt ist wohl Klotzen nie abgesprochen worden; aber ob die, seinen lateinischen Satiren zum Grunde liegenden Ideen, und die Darstellung derselben, (denn man kann noch immer, in bloßer Rücksicht auf Sprache, gut schreiben, und doch schlecht darstellen) das Lob verdienen, welches Abbt ihnen gab, ist nun wohl keine Frage mehr.) — Pet. Burmann der zweyte (†1778. Anti-Klotzius, Amstel. 1763. 4.) — Joh. Friedr. Herel (Satirae tres, Altenb. 1767. 8. Gegen den Unfug der sogenannten Kritiker, und über die Nürnberger Sitten.) — Chrstph. Gottl. von Murr (Oratio funeralis in obitu viri excellentissimi, perexímii doctissimique D. M. Jang. Unkepruntz ... 1763. fol. 1779. 8. Auf einen gewissen Andr. Götz und die Pedanterey desselben in dem Style der Epistolarum obscurorum virorum.) — Joh. Physiophilus, d. i. Ign. v. Born († . Specimen Monachologiae Aug. Vindel. 1783. 4. 1784. 8. mit Kupf. Eine der glücklich-

sten

ſten Verſpottungen der Mönchsorden.) — D. Park (Seine Vorrede vor Guil. Bellendi . . . de Statu lib. III. Lond. 1787 gehört, dem größten Theil nach, zu den Satiren, oder vielmehr Pasquillen. S. Neue Bibl. der sch. W. Bd. 36. S. 140 u. f. — — Sammlungen lateiniſcher Satiren: Von ältern Dichtern: Poetae ſatyrici minores, de corrupto Reipubl. Statu c. I. Douſae, C. Barthii, et M. Z. Boxhornii not. Lugd. B. 1653. 12. (Enthalten darin ſind die Sat. der Sulpitia, eines Ungen. Sat. de Lite, und die Dirae des Cato.) — Im 3ten Bd. der Poetar. lat. minor. ex ed. Joa. Chr. Wernsdorf, Alt. 1782. 8. finden ſich die Dirae des Cato; einzele Stücke aus dem Petronius als de mutat. Reipubl. Rom. und in avaritiam, luxum et vanitatem, das Fragment der Sat. des Turnus auf den Nero; die Sat. der Sulpitia; die Verſe der Dichterinn Eucheria; und des Claud. Mar. Victor, de perverſis ſuae aetat. moribus Epiſt. — — Von neuern lateiniſchen Dichtern: Paſquillorum Tomi duo . . . Eleuther. (Baſ.) 1544. 8. (Das Verz. des Innhaltes findet ſich in den Nachr. von einer Halliſchen Bibl. Bd. 2. S. 495.) — Paſquillor. Tom. III. (Zu dieſem Bande rechnet man acht verſchiedene, in den J. 1561–1562. 8. erſchienene einzele Stücke. S. Bibliogr. inſtruct. Belles Letter. Bd. 1. S. 397.) — Carmina vetuſta ante 300 annos ſcripta, quae deplorant inſcitiam Evangelii et taxant abuſus ceremoniarum, c. praefat. Matth. Flacii Illyr. Witteb. 1548. 8. — Sylva carminum in noſtri aevi corruptelas, praeſertim religionis . . . ſ. l. 1553. 8. — Sylvula carminum aliquot a diverſis piis et eruditis viris conſcriptorum . . . . ſ. l. 1553. 8. — Varia doctorum piorumque viror. de corrupto eccleſiae ſtatu poemata, ante aetatem noſtram conſcripta, c. praef. M. Flacii Illyrici, Baſ. 1556. 8. (Das Verz. des Innhaltes findet ſich unter andern in Leyſers Hiſt. poetar. med. aevi S. 2127.) — Ger. Buſdragi Lectura ſuper Canone de conſecratione; Diſt. III. de Aqua benedicta; Nic. Turlupini Antichoppinus; M. Bened. Paſſavantii Epiſtol. reſponſ. ad commiſſionem ſibi datam a Pet. Lyſeto; Matagonis de Matagonibus Monitoriale adv. Italo-Gallum, et Strigilis Papirii Maſſoni, Wilviorbani 1593. 8. — Quatuor clariſſ. ror. Satyrae, Nic. Rigalti Funus; J. Lipſii Sat. Menipp. Somnium; P. Cunaei Sardi venales; Jul. Imp. Caeſares a P. Cunaeo tranſlati, Lugd. B. 1620. 12. — Elegantiores praeſtant. viror. Satyrae, Lugd. B. 1655. 12. 2 Bde. (Enthalten des J. Lipſius Menipp. in Criticos; des P. Cunaeus Sardi venales; des K. Julian Caeſares; ebendeſſelben Miſopogon; des Seneca Ludus de morte Claudii; des P. Nannius beyde Somnia; des Fr. Bein Somnium; des Rigault Funus paraſiticum; des Eric du Puy Comus; des Pet. Caſtellan Convivium Saturnale; des Fam. Strada Momus, und Acad. pr. et ſecunda; des Jan. Vodecher Satyricon; des Vinc. Fabritius Sat. Pranſus paratus, des Act. Ferrari Satyr. proluſiones, und des Joh. Sagenesius de Parnaſſo Lib. II.) — Epulum paraſit. ſ. Satyr. C. Feramuſii, Aegid. Menagii, Jo. Fr. Saraceni, Nic. Rigalti et I. L. Balſacii in paraſitos, Nor. 1665. 12. — Opuſcula ſatyr. et ludicra tempore reformationis ſcripta . . . Frcft. 1784. 8. — —

Satiren in italieniſcher Sprache: Von der italieniſchen Satire überhaupt handeln: Trattato della Satira Italiana, di Giuſ. Bianchini di Prato, Maſſa 1714. 4. Fir. 1729. 4. — Quadrio in ſ. Stor. e rag. d'ogni poeſia, Bd. 1. Lib. I. Diſt. II. Cap. VII, S. 544. Sie theilen ſie in Satira ſeria und giocoſa ein; die erſtere begreift die gewöhnliche Satire, welche ſich mit Züchtigung des Laſters abgiebt, und die Verbeſſerung der Sitten zum Zwecke hat, in ſich; die andere, die ſo genannten Capitoli alla Berneſca, deren Gegenſtand, um mich mit den

den Worten des letztern auszudrücken, è d'ordinario qualche fantasia o capriccio, o qualche materia bassa, che dal Poeta è trattata, a motivo di muover il riso, e solo per accidente vi o il vizio toccato. Satiren der ersten Art, in Versen, haben geschrieben: Antonio Vinciguerra (1480. Auch seine Satiren sind anfänglich nicht, unter dem Titel von Satiren, gedruckt. Die erste führt folgenden lateinischen: Liber, utrum deceat sapientem ducere uxorem, an in coelibatu vivere. Bon. 1495. und die erste Sammlung derselben folgenden Titel: Opera nuova di M. . . . Ven. 1527. 8. Sie finden sich auch in einer unten vorkommenden Sammlung.) — Ludov. Ariosto († 1533. Die erste Ausgabe seiner 7 Satiren ist, s. l. 1534. 8. erschienen. Nachher sind sie öfters einzeln, als Ven. 1538. 8. 1554. 8. mit den Satiren des Alamanni; ebend. 1560. 12. Lond. 1716. 8. gedruckt. Hr. Jagemann, in s. Zusätzen zu dem Meinhardschen Werke, Brschw. 1774. 8. handelt S. 74. davon. Engl. von Gerv. Markham 1608. 4. von Temple H. Croker 1759. 8. — Agostino Cazza (. . . Satire e Capitoli piacevoli . . . Mil. 1549. 8. In Rücksicht auf Sprache nicht rein, und in Ansehung des Tones, etwas schwerfällig.) — Luigi Alamanni († 1556. In seinen Opere tosc. Lyon 1532-1533. 8. 2 Bd. Ven. 1542. 8. finden sich zwölf Satiren, deren Ton für diese Dichtart ein wenig zu erhaben scheint.) — Piet. Nelli (Unter dem Nahmen, Andre da Bergamo . . Satire alla Carlona, Ven. 1546-1547. 8. 2 Bd. ebend. 1548 und 1566. 8. das letztere mahl incorrekt, 1584. 8.) — Gabr. Simoni (Satire . . . Tor. 1549. 4.) — Ercole Bentivoglio († 1572. Satire ed altre rime piacevole . . . Vin. 1546. 1558. 12. auch in s. Opere, Par. 1719. 4.) — Savino Bobali Sordo (1560. Rime . . . e Satire, Ven. 1589. 4.) — Franc. Sansovino († 1584. Er gab seine eigenen Satiren, mit den Satiren des Vinciguerra, Ariost, Bentivoglio, Alamanni (aber. nur vier von diesem letztern) des Ludov. Dolce, Girol. Fenaruolo, Ant. Pace, und des Giov. Andr. dell' Anguillara, in sieben Büchern (Sette libri di Satire) Ven. 1560. 1563. 1583. 8. heraus.) — Lud. Paterno (Seine 16 Satiren sind, mit denen des Ariost, Sansovino, Bentivoglio und Alamanni, in einer Sammlung unter dem Titel: Satire di cinque Poeti illustri, mit einem Briefe desselben, sopra la Satira lat. e toscana, Ven. 1565. 12. zusammen gedruckt. Ob sie sich schon in s. Rime, Ven. 1560. 8. befinden, weiß ich nicht. Ein Theil derselben ist übrigens in Octaven, und einer in reimfreyen Versen abgefaßt, dergestalt, daß Agn. Firenzuola weder der einzige, welcher deren in versi sciolti geschrieben hat, noch die terzie rime ausschliesungsweise das der Satire bey den Italienern, bestimmte Sylbenmaß sind.) — In diesen Zeitpunct gehören noch einige andre, minder wichtige italienische Satiriker, als Lud. Federici (Verfasser einiger Satiren über Volkslaster) Alberto Lavezzola (s. dessen Rime, Ver. 1583. 8.) — Vinciolo Vincioli (Er soll, dem Quadrio zu Folge, viele Satiren geschrieben haben; mir ist aus den, von Giac. Vincioli, herausgegebenen Rime . . . de Poeti Perugini, Fol. 1731. 8. 2 Bd. nur eine bekannt, und diese ist nicht schlecht.) — Virg. Cesarini († 1624. In seiner Poesie liriche, Ven. 1669. 8. 2te Ausg. finden sich einige ganz gute Satiren.) — Lor. Azzolini (1629. Eine Satire über den Luxus, in der Scelta di Poes. ital. Ven. 1686. 8. in etwas holprichter Sprache) — Margharita Costa (In ihren Gedichten, La Selva di Diana, Par. 1647. 4. La Tromba di Parnaso, Par. 1647. 4. stehen einige Satiren.) — Ant. Abati (Fralcherie, Fasci. tre, Ven. 1651. 8. enthalten auch einige nicht sonderliche Satiren.) — Jac. Soldani († 1641. Eine Satire von ihm steht in den Fasti Consolari der Crusca. Gesammelt sind sie Flr. 1715. 8. erschienen.) — Salv.

Salv. Rosa (†1675. Satire, Amst. 1664. 12. 1719. 8. 1770. 4. Es sind deren sechse, in einem sehr harten, fast barbarischen Style. Eine derselben ist über die Musik, wider welche Mattheson ein so genanntes „Mithridat, Hamb. 1749. 8. 27 Bogen stark, schrieb; und die auf die Mahlerey hat H. Fiorillo mit Anm. Gött. 1735. 8. ital. einzeln abdrucken lassen.) — Giov. Leporei (La Fionda bey s. Sampogna del Past. Elpireo, Luc. 1669. 12. besteht aus sechs Sat.) — Carl. Mar. Maggi (†1699. In seinen Rime varie . . . Mil. 1700. 12. 4 Th. finden sich einige Satiren.) — Ben. Medzini (†1704. Ob seine zwölf bekannten Satiren schon mit seinen Poesie liriche Toscane, Fir. 1680. 8. wie Hr. Schmid, in seiner Anweisung der vornehmsten Bücher der Dichtkunst S. 290. sagt, abgedruckt worden, weiß ich nicht. Mir ist nur die so genannte Amsterdamer Ausgabe derselben von 1719. 8. und die von Neapel 1766. 4. bekannt.) — Lud. Adimari (†1708. Satire, Amst. 1716. 1764. 8. Fünfe, und mit Feinheit geschrieben.) — Bart. Dotti (Satire, Amst. s. a. 8. Gen. 1757. 12. 2 Bd.) — P. Jac. Martelli (Unter dem Nahmen des Secretario Cliternate, Satire, s. l. et a. 4. Lecce 1727. 8. Es sind deren sieben, und vorzüglich gegen die Thoren gerichtet, welche, ohne gelehrt zu seyn, gelehrt scheinen wollen.) — Ungen. (Lo Studente ed Litterato alla moda, poemetti, a quali precede un discorso sull' origine ed sul progresso della Satira, Nap. 1785. 8.) — L. Adimari (Satire, Livorno 1788. 12.) — Ungen. (Il Ballone volante, l'asino, e il Cavallo, Apol. Borgiani, Nap. 1789. 8.) — Cam. Brunoni (Bey s. Medico Poeta findet sich eine Satire contro quelli che biasimano la poesia del Medico. Ces. 1790. 8.) — —

Die scherzhaften italienischen Satiren sind bey dem Art. Scherzhaft angeführt. — —

Satirische Schriften, welche nicht den Titel von Satiren führen, oder in Prosa abgefaßt sind: Wer unter die Satiren der Italiener die Comedia des Dante zählt, findet Nachrichten von diesem Werke, in dem Art. Dante.) — Giov. Boccaccio (†1375. Von seinen Werken gehört die Invectiva . . . contra una malvagia Donna, detto Labirinto d'amore e altrimenti il Corbaccio, s. a. et l. 4. hierher, die hernach unter dem Titel, Labirinto d'amore, Fir. 1487. 4. 1516. 8. 1524. 12. unter dem Titel, Corbaccio, Par. 1569. 8. und zuletzt, in dem 1ten Th. seiner Werke, Fir. (Nap.) 1724. 8. Französisch, von Frcs. Belleforest, Par. 1571. 16. Von de Premont, Par. 1699 und 1705. 12. erschienen ist. In dem 2ten Bd. S. 69 u. f. von Hrn. Flögels Geschichte der komischen Litteratur findet sich ein weitläuftiger Auszug aus dieser in Prosa abgefaßten Schmähschrift.) — Nic. Machiavelli (†1530. L'Asino d'oro. Das Jahr seiner Erscheinung ist mir nicht bekannt. Einzeln ist er, mit einigen Novellen desselben, Flor. 1549. 8. und sonst, mit den übrigen Werken des Verf. 1550. 4. Rom 1588. 8. 5 Th. Cosmop. 1769. 12. 8 Bd. Lond. 1772. 4. 3 Bd. gedruckt worden.) — Mich. Angel. Brondo (Angoscia, la prima furia del mondo; e Doglia, la sec. Furia, Vin. 1542. 8.) — Franc. Negri (Tragedia . . . intitolata Libero arbitrio, s. l. 1546. 4. verm. 1550. 12. Lat. 1559. 8. Französisch, (Geneve) 1558. 8.) — Ortensio Lando (Hr. Flögel hat seine, unter dem Nahmen Anonimo di Utopia geschriebene Sferza degli Autori antichi e moderni . . . Vin. 1550. 8. unter die Satiren gesetzt; aber, mich dünkt, als ob sie nur zu den übertriebenen Kritiken gehörte? Auch würden dann seine Paradossi, Lione 1543. 8. und mehrere seiner Schriften hier angeführt werden müssen. Ehe noch verdienten hier seine Sermoni funebri in morte di diversi animali, Vin. 1548. 1559. eine Stelle.) Piet. Aretino (Wegen seiner hieher gehört-

heiligen Schriften, s. den Art. Erziehung, S. 138.) — Bern. Ochino († 1564. Apologi nelle quali si scuoprano li abusi, schiocheze, superstitioni, errori, idolatrie et impieta della Sinagoga del Papa, et specialmente de suoi Preti Monaci et Frati, (Gen. 1554. 8. Lat. von Castellio, s. l. et a. 8. Französ. (Genf) 1554. 8. Deutsch, von Christph. Wirsung, zuerst nur das erste Buch, s. l. 1559. 4. (Vogt in s. Catal. Libr. rar. S. 496, sagt zwar, das erste Buch sey bereits 1556. und das zweyte 1557. 4. gedruckt; allein ich habe das erste mit der letztern Jahrzahl vor mir.) Fünf Bücher s. l. 1559. 4. und zum Theil bey Hrn. Bebelii Facet. Frkft. 1589. 8. 1606. 8. Wenn übrigens die angeführte italiänische Ausgabe der Apologen die erste ist, so existirt schon eine frühere Schrift des Ochino, worin er dem Pabstthum übel mitspielt; dieses sind s. Prediche . . . s. l. 1545. 8. 4 Th. wogegen Muzio schon die Mentite Ochiniane . . . Vin. 1551. 8. u. a. m. schrieb. Dialogo del purgatorio . . . s. l. et a. 8. s. l. 1556. 8. Lat. s. l. et a. 8. Tigur. 1555. 8. Französ. 1559. 8. Englisch, 1657. 8. Deutsch, Zür. 1555. 8. Mähly. s. a. 8. Ob die, von Hrn. Flögel, Gesch. der komischen Litteratur, Bd. 2. S. 141. angeführte englische, sogenannte Tragedie wirklich von dem Ochino ist, getraue ich mir nicht zu behaupten.) — Giovb. Gelli († 1563. I Capricci del Bottajo . . . ne' quali sotto X Ragionamorali tra il corpo e l'anima, si discorre di quanto dee operare l'uomo per viver sempre felice, quieto e contento, Fir. 1549. 1551. 8. castr. Ven. 1605. 8. Spanisch, von Fr. Miranda (s. Ant. Bibl. Hisp. nov. T. I. S. 342.) Französ. Par. 1566. 8. 1575. 16. La Circe, Fir. 1549. 1550. 1562. 8. Ven. 1606 und 1609. 8. Lateinisch, Amb. 1609. 12. Französisch, von du Pare, Lyon 1572. 16.) — Piet. P. Vergerio († 1565. Le otto difensioni . . . overo Trattato delle superstitioni d'Italia e della grande Ignorantia de' sacerdoti, Ministri e farisci . . . (Bas.) 1550. 8. Della camera e statua della Madonna, chiamata di Loretto, wovon mir aber nur die lat. Uebers. De Idolo Lauretano, Tub. 1554. 4. und die franz. Uebers. 1556. 12. bekannt sind. (L'Anatomia della Missa, franz. Gen. 1555. 8. 1562. 16. Lat. 1561. 8. S. übrigens die vorhergehenden lat. Sat.) — Nic. Franco (verb. 1570. Dial. piacevoli, Vin. 1542. 8. 1590. 8. Französ. Lyon 1579. 12. Gegen Pabstthum und Clerisey S. von ihm auch die Folge.) — Ant. Frcs. Doni († 1574. I Mondi . . . cioè celesti, terrestri ed infernali, Ven. 1552. 1553. 4. 2 Bd. mit Kpf. verm. unter etwas anderm Titel, ebend. 1562. 8. Französ. Lyon 1580 8. von Gab. Chapuys. La Zucca . . . div. in V. libri . . . Vin. 1551. 8. 1670. 8. Il Terremoto . . . con la rovina d'un gran Colosso Bestiale (Pietro Aretino) . . . div. in sette libri. Libro primo s. l. 1554. 4. Nur dieses erste Buch ist gedruckt. Das Leben des Aretino, dessen Hr. Flögel gedenkt, steht nicht darin; es sollte das 6te Buch dieses Werkes einnehmen; und existirt indessen handschriftlich in einem Briefe. S. Fontan. Bibl. della Eloq. Ital. B. 1. S. 210 u. f. Anm. a. Ausgabe von 1753. Auch die seconda Libreria, Ven. 1551. 12. 1555. 8. und mit der prima Libreria zusammen, Ven. 1557. 8. gehört hierher.) — Tom. Garzoni († 1589. L'Hospitale de' Pazzi incurabili . . . Ferr. 1586. 4. Ven. 1601. 4. Deutsch, durch G. Friedr. Messerschmid, Strasb. 1618. 8. Französ. Par. 1620. 4. Il Teatro de' varj e diversi Cervelli mondani . . . Ven. 1605. 4. La Sinagoga degli Ignoranti . . . Ven. 1594. 4.) — Otton. Belli (Lo Scolare, Pad. 1558. 8. Ven. 1598. 8.) — Giovb. Modio (Il convito, overo del peso della moglie, Mil. 1558. 8.) — Giord. Bruno (verbr. 1600. Spaccio della Bestia trionfante proposto da Giove, effettuato dal Conseglio, revelato da Mer-

Mercurio, recitato da Sophia, udito da Saubino, registrato da Nolano . . Par. 1584. 8. Ob das Buch eine Satire auf Laster, oder auf Pabstthum, oder gar auf Religion seyn soll, ist bis jetzt noch nicht ausgemacht. Hr. Flögel führt in seiner Geschichte der komischen Litteratur, Bd. 2. S. 209. eine englische Uebersetzung davon an, und schreibt diese dem bekannten Toland zu; allein in der, der Collection of several pieces, of Mr. John Toland, Lond. 1726. 8. 2 Bd. vorgesetzten, ziemlich ausführlichen Lebensbeschreibung desselben, wird dieser Arbeit nicht gedacht. — Ungen. Invettiva del Sommerso insensato agli Acad. Insensati di Perugia . . . . Per. 1597. 8. — Giov. Mar. Bernardo (La Zotica, Neap. 1607. 4. Eine so genannte Menippische Satire auf seine Frau.) — Troj. Boccalini (De' Ragguagli di Parnaso, Centurie II. Ven. 1612–1613. 4. 2 Bd. vermehrt mit funfzig ähnlichen Aufsätzen von Girol. Briani, ebend. 1624. 4. 3 Th. Englisch, Lond. 1704. 8. 5 Bde. Deutsch, Frkft. 1655. 4.) — Ant. Mar Spelta († 1632. La Saggia e dilette della pazzia. Französisch durch L. Garon, Rouen 1635. 12. Deutsch durch G. Friedr. Messerschmid, Strasb. 1615. 8.) — Dom. Buoninsegni (Il Lusso Donnesco, Sat. Menippea, Mil. 1637. 12. welche zu vielen Streitschriften Anlaß gab, von denen Quadrio Stor. e rag. d'ogni poesia, Bd. 2. S. 570. Nachricht giebt. Deutsch, durch Joh. Dan. Major, Hamb. 1685. 12.) — Eugenio Raimondi (Della Sferza delle Science e dei Scrittori, Discorsi satir. . . . . Ven. 1640. 12.) — Ferr. Pallavicino († 1644. Baccinata ovvero Battarella per le Api Barberini . . . 1642. 4. Französ. 1644. 12. Il Corriere svaligiato . . . . Villafranca 1644. 12. Italienisch und französ. Satiren über Pabst Urban VIII und seinen Nepoten. Il Divortio celeste cagionato dalle dissolutezze della Sposa Romana . . . Ingolstade 1643. 1679. 12. Französ. durch Brodeau d'Oiseville, Villafr. 1644. 12. Amst. 1696. 12. Deutsch, Frankf. 1643. 12. Halle 1723. 8. Berl. 1787. 8. La Rettorica delle Puttane, composta conforme a i precetti di Cipriano, Camb. 1642. 12. Villafr. 1673. 12. Ueberhaupt lassen auch s. übrigen Schriften sich zu den Sat. zählen, als La Taleolea, Ven. 1637. 8. Amst. 1655. 16. Tur. 1654. 16. Il Principe Hermafrodito, Ven. 1640. 12. La pudicitia schernita. Ven. 1658. 12. La rete di Vulcano, Ven. 1646. 24. Scena retorica, Ven. 1652. 12. L'anima di Ferr. Pallas div. in sei vigilie, Lione 1664. 12. Il Testamento, Regun. 1679. 12. Ob diese alle in der Sammlung seiner Werke, 1655. 24. 4. Bd. sich befinden, weiß ich nicht, da ich diese Ausgabe nicht gesehen.) — Gregor. Leti († 1701. Il Sindicato di Alessandro VII. 1668. 12. Französisch 1669. 12. Il Nipotismo di Roma, Amstel. 12. Französ. 1669. 12. und dergleichen Satiren über den römischen Hof mehrere.) — Girol. Gigli († 1722. Vocabulario delle Opere di S. Catarina, s. l. et a. 4. (gegen die Crusca.) Dell Collegio Petroniano delle ballie latine, e del solenne suo aprimento in quest' anno 1719 in Siena . . . . Siena 1719. 4. Ueber die Thorheit, die Muttersprache zu vernachlässigen.) — —

Eigentliche Schmähgedichte, oder persönliche Satiren (Pasquille), welche von Pasquino, einem italienischen Schuster, den Nahmen erhalten haben sollten: Alfonso de' Pazzi († 1557. Gegen den Varchi eine große Anzahl von Sonetten, Epigrammen, u. d. m. in seinen Rime, Fir. 1557. 8. gerichtet.) — Nic. Franco (verbr. 1570. Seine Rime . . . contra Pietro Aretino . . . erschienen, dem Titel nach, zuerst, Torino (Casale) 1541. 8. s. l. 1546 und 1548. 8. Dem Apost. Zeno (Bibl. della eloq. ital. B. 1. S. 218. N. a. Ausg. von 1753.) zu Folge, enthält die letzte Ausgabe derselben 257 Sonette gegen den Aretino, und die Priapeja belaufen sich auf zweyhundert.) —

Giamb.

Giamb. Marini († 1625. Unter den mancherley Streitigkeiten, welche er hatte, veranlaßte die mit Gasp. Murtola eine Satire dieses letztern auf ihn, welche, unter dem Titel, Compendio della vita del Marini erschien. Hiegegen schrieb Marino, La Murtoleide, fischiate del Caval. Marino, und Murtola, La Marineide, risate del Murtola, welche, unter andern, zusammen, unter der Aufschrift, Frankfurt 1626. 4. Speier 1629. 12. gedruckt worden sind. Die erste besteht aus 81. die zweyte aus dreyßig Sonetten. Auch hat Murtola noch ein ander Pasquill auf den Marino, unter dem Titel: Il Lasagnuolo di Monna betta, ovvero Basiouatura del Cav. Marino datagli da Tiff, Tuff, Taff, Tor. 1608. drucken lassen, welches 29 Sonette enthält. Einen andern Streit hatte Marino mit dem Tom Stigliani. Dieser Streit brachte die Smorfie des erstern, Sonette gegen den letztern, hervor, welche sich bey den oben angeführten Ausgaben der vorigen Pasquille befinden.) — Andr. Barbazza († 1656. Schrieb, unter dem Nahmen von Rob. Pogommega, gegen den eben genannten Stigliani, und dessen Kritik des Adonis von Marino, Strigliate, Spira 1629. 12. Frcft. 1638. 12. Ueberhaupt veranlaßte der Adonis eine Menge dergleichen Schriften, welche, unter andern, Quadrio, in seiner Stor. e rag. d'ogni poesia, Bd. 6. S. 683. ausführlicher angezeigt hat.) — Bertolini (Schrieb, unter dem Nahmen Scip. Castigamatti, La Muleide, o sia de' Bastardi illustri Poema eroico Satir. comico, Ver. 1680. 12. ein Pasquill auf den General eines Mönchordens.) — Giov. Franc. Lazzarelli († 1694. La Ciceeide legitima . . . Par. 1692. 12. (2te Ausgabe.) Lond. 1722. 8. Amst. 1780. 8. Ein Pasquill auf den Arrighini, voller Zoten.) — Castore Montalbani (La Paleologeide, ovvero Diana flagellata di Virbio . . . Spitzb. 1720. 8. Wer diese Diana ist, weiß ich nicht.) — — Wiedmlungen: L'Ambasciata di Romolo a' Romani, Brux. 1671. 12. (Enthält Gedichte allerhand Art, die während dem Conclave nach dem Tode Clemens des 9ten bis zur Wahl Clemens des 10ten geschrieben worden. — —

Satiren in spanischer Sprache: Juan Ruiz (1330. Unter seinen, handschriftlich aufbewahrten Gedichten, findet sich eine Erzählung, Don Carnal, wovon Velazquez in seiner Geschichte der spanischen Dichtkunst, S. 137. d. Uebers. einen Auszug gegeben hat.) — Rodrigo de Cota, el Tio gen. (Wird für den Verfasser der in der Form von Stanzen (Coplas) und als Unterredung zwischen Schäfern abgefaßten Satire auf den K. Juan den 2ten und dessen Hof gehalten. Diese Coplas sind mit den Proverbios des M. de Santillana, Antv. 1581. und mit den Coplas des Jorge Manrique, Mad. 1632. gedruckt worden.) — Juan Boscan (1546. In s. Obras . . . . Lisb. 1543. 4. Med. 1544. 4. Antv. 1597. 12. findet sich eine Satire auf den Geizigen.) — Bart. de Torres Naharro (Seine Propalladia . . . Sev. 1520 und 1533. 4. enthalten, unter andern, auch Satiren, welche nicht schlecht sind.) — Barohona de Soto (1580. Vier s. bis jetzt ungedruckten Satiren finden sich im 9ten Bd. S. 53 u. f. des Parn. Esp.) — Christoval de Castillejo († 1596. In seinen Obras . . . Anv. 1598. 12. Alc. 1615. 8. finden sich verschiedene sehr gute Satiren.) — Lup. Leon. de Argensola und Barth. Leon. de Argensola (1613 und 1630. Nachahmungen des Horaz finden sich in ihren Rimas . . . . Zar. 1634. 4. wovon eine von dem erstern, in dem 4ten Bd. S. 324 des Parn. Esp. aufgenommen worden ist.) — Est. Manuel de Villegas (Eine Satire von ihm findet sich im 3ten Bde. S. 105. des Parn. Esp.) — Miguel de Cervantes Saavedra († 1616. Vida y Hechos del ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha, Mad. 1605. 4. 1 Bd. oder die zwey ersten Theile; die Fortsetzung des so genannten Avellaneda,

Tarr. 1614. 8. und der 2te Bd. von Cervantes selbst, Mad. 1615. 4. Zusammen, Mad. 1655. 2 Bd. Brux. 1662. 8. 2 Bd. Lond. 1738. 4. 4 Bd. Amsterd. 1755. 8. 4 Bd. Mad. 1781. 3. 6 Bd. Ital: von Lor. Franciosini, Ven. 1622 und 1625. 8. Französ. verschiedentlich, zuerst, Par. 1618. 12. 2 Bd. durch Frcs. Rosset; durch Cés. Oudin, Par. 1620. 8. 2 Bd. durch Fill. St. Martin, Par. 1679. 12. 4 Bd. u. a. m. Englisch schon im Jahre 1620. Von Shelton, Lond. 1731. 8. 4 Bd. Von Smollet, Lond. 1782. 8. 4 Bd. Deutsch, von Bastel von der Sohle, Frankf. 1648. 12. Nur die 22 ersten Kapitel; von H. Wolf, nach dem Französischen, Leipzig 1748. 8. Von Frdr. Just. Bertuch, Weimar 1775. 8. 6 Th. Mich dünkt, als ob von den mehresten dieser Uebersetzungen das gilt, was D. Q. irgendwo selbst von Uebersetzungen sagt: Quel el traducir de una lengua en otra . . . es como quien mira los tapices Flamencos por el reves, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos, que las escurecen, i no se ven con la lisura, i tez de la haz... In Bodmers Betrachtungen über die poetischen Gemählde, Zür. 1741. 8. handelt der 18te Abschnitt S. 518. von dem Charakter des D. Quixote und des Sancho Pansa. Auch von den Novelas Egemplares, Mad. 1613. 4. gehören, meines Bedünkens, La Gitanilla; Rinconete i Cortadillo; El Licenciado vidriera, und los Perros Cipion y Berganza, hierher. Viage del Parnaso . . . . Mad. 1614. 8. Satire auf die Dichter seiner Zeit. Ein Leben des Cervantes von Greg. Mayans i Siscar findet sich vor der Londner Ausgabe des Originales vom J. 1731. und vor der Amsterdammer von 1755.) — **Luis de Gongora y Argote** († 1627. Seine, unter dem Titel, Delicias del Parnaso . . . Barc. 1634. 12. Obras . . . Mad. 1654. 4. Brux. 1659. 4. gesammelten, und von Pellicer de Salas, Mad. 1630. 4. und von Garcia de Salcedo Coronel, Mad. 1629-1648. 4. commentirten Werke, enthalten, unter andern, Sonetos burlescos (Bl. 17. Ausg. vom Jahre 1654.) Tercetos burlescos (Bl. 56.) Dezimas burlescas (Bl. 60.) Letrillas burlescas (Bl. 68.) und Romances burlescos (Bl. 99.) aber keine besondern Satiren.) — **Louis Martin**, oder **Martinez de la Plata** († 1635. Eine Sat. von ihm findet sich im 8ten Bd. S. 398 des Parn. Esp.) — **M. Carranza** (Disc. contra malos trages y adornos lascivos, Mad. 1636. 4.) — **Don Ant. Hurtado de Mendoza** (Sueño politico. Romance Satyrico contra los dos Privados del Rey D. Phelipo IV. el Conde Duque (Graf von Olivarez) y Don Luis de Maro, s. l. et a. 12.) — **D. Francisco de Quevedo** († 1647. In s. Obras . . . Brussel. 1660-1671. 4. 4 Bd. Anv. 1670. 4. 4 Bd. Madr. 1736. 4. 6 Bd. nehmen die prosaischen Schriften (in den beyden ersten Ausgaben) die zwey ersten Bände ein, und unter diese gehören der Sueño de las Calaveras, Bd. 1. S. 373 u. f. Deutsch, von Hrn. Bertuch in seinem Magazin der spanischen und portug. Litter. Bd. 1. S. 99. El Alguazil Alguazilado; Las Zahurdas de Platon; Englisch von Ed. Messervy, Lond. 1641. 8. El Mundo por de dentro; historia y vida del gran Tacaño, einzeln erschienen, unter dem Titel, historia de la vida del Buscon, llamado D. Pablos, Val. 1627. 8. Französisch, unter dem Titel: Avanturier buscon, Par. 1644. 12. und, unter dem Titel, Oeuvres de Q. Brux. 1698 und 1718. 12. 2 Bd. Englisch von J. D. Lond. 1657. 8. Visita de los Chistes; Cartas del Cavalero de la Tenaza, Deutsch, von Hrn. Bertuch, a. a. O. S. 241. Engl. Lond. 1657. 8. Libro de todas las cosas y otras muchas mas . . . El entremetido y la Dueña, y el Soplon. . . Cuento de Cuentos, Casa de los Locos de Amor, Prematica del Tiempo, Carta de las Calidades de un Casamiento, zu den Satiren. Der größte Theil dieser Aufs. ist unter

unter dem Titel, Sueños y Discursos de Verdades, descubriadoras de Abusos, Vicios etc. en todos los officios del mundo, unter andern, Ruan 1627. 8. zusammen erschienen, und diese Sammlung, in das Französische von La Geneste, und in das Englische von Rog. Lestrange 1668. 8. 1696. 8 übersetzt worden. Was die Novels of Quevedo, Lond. 1671. 8. enthalten, weiß ich nicht. Ins Deutsche hat solche, nach der französischen Uebersetzung, aber mit mancherley weitschweifigen Erweiterungen, und Zusätzen, Hs. Mich. Moscherosch von Wilstädt, unter dem Titel: Wunderliche und wahrhafte Gesichte Philanders von Sittewald . . . Straßb. 1645. 8. Leyden 1646-1647. 12. 7 Th. (wovon aber die letzten Theile nicht von ihm sind.) Straßb. 1650. 8. 2 Th. (die ächte Ausg.) gebracht. Unter Quevedo's Gedichten, Bd. 3. finden sich satirische Sonette in der Musa II. so wie in ebenderselben ein Sermon stoico de Censura moral, und eine Epistola satyrica y Censoria contra las Costumbres presentes de los Castellanos, in Terzinen; in der Musa V. zwanzig Letrillas satyricas und 6 Letrillas burlescas; so wie verschiedene satir. Xacaras und Bailes; die Musa VI. besteht fast gänzlich aus Censuras morales in der Form von Sonetten, Canzonen, Romanzen, und aus einer eigentlichen Satire, welche den Titel, Riesgos del Matrimonio, führt.) — D. Diego Saavedra († 1648. Locuras de Europa, Dial. 1645. 8. Republica literaria, Alc. 1609. 12. Mad. 1735. 8. Engl. Lond. 1727. 12. Deutsch, Leipz. 1748. 8.) — Balth. Gracian († 1658. Von s. W. gehöret nur hierher das Criticon, tratando en la primera parte de la ninnez y juventud. en la segunda de la varonil etad, y en la tercera de la veje, ursprünglich einzeln gedruckt, und hernach im 1ten Th. s. Obras, Mad. 1664. 4. Barcell. 1700. 4. Amb. 1702. 4. 1725. 4. 2 Th. Französ. mit dem Titel, l'homme detrompé. à la Haye 12. 3 Vol. Deutsch, nach dieser, von Casp. Gottschling, Halle 1721. 8. Eine frühere deutsche Uebersetzung Frankfurt und Leipzig 1698. 8. soll nicht vollständig seyn.) — D. Juan de Xauregui († 1650. Discorso contro el hablar culto y obscuro, Madr. 1628. Gegen Luis de Gongara, und dessen angenommenen Ton in der Poesie. La Comedia del Retraido, Mad. 1634. eine Satire auf Quevedo, und eine einzele s. Sat. findet sich im 9ten Bde. S. 35 des Parn. Esp.) — Benito Remigio Noydens (Hist. moral del Dios Momo, ensenanza de Principes y Subditos . . . Mad. 1666. 4.) — D. Luis de Ulloa († 1674. Der eigentlichen Satiren sind in s. Obras . . . . Mad. 1674. 4. sehr wenige.) — D. Antonio de Solis y Ribadeneyra († 1686. In s. Varias poesias . . . Mad. 1692. 1716. 1632. 4. finden sich einige, äusserst glückliche Satiren.) — Ildephonsus a Sancto Thoma († 1692. Teatro Jesuitico . . . En Coimbra 1654. 4. Soll die bitterste Satire auf die Jesuiten seyn.) — Jorge Pitillax (Unter diesem angenommenen Nahmen, steht in dem 6ten Bd. S. 196. des Diario de los Literalos de España, eine Satire auf die schlechten Schriftsteller der neueren Zeit, welche auch in den 2ten Bd. S. 113. des Parn. Esp. aufgenommen worden ist.) — Greg. Morillo (Von ihm findet sich, ebend. Bd. 1. S. 91. eine einzele Sat.) — Dion. Gambaso (Eine, vorher noch nicht gedruckte Sat. von ihm, findet sich ebend. Bd. 4. S. 144.) — Ungen. (Ebendaselbst, Bd. 7. S. 89 ist eine Satire von einem Ungen. eingerückt worden.) — Franz. Isla (Seine erste satirische Schrift war: Triunfo del amor y de la lealtad. Dia grande di Navarra. En la festiva, pronta gloriosa aclamacion del . . Rey D. Fernando, Executada en la Imperial Corte de Pamplona . . . 1746. 4. Sie gehört zu den feinsten glücklichsten Verspottungen; und geht, wie der Titel zeigt, auf die Feyerlichkeiten, welche bey der erwähnten Gelegenheit zu Pampelona ange-

angestellt wurden, Historia del famoso Predicador Fr. Gerundio de Campazas . . 1ter Th. Mad. 1758. 4. Zweyter (Londra) Mad. 1759. 4. Engl. Lond. 1772. 8. 2 Bde. Deutsch, nach der Engl. Uebers. Leipz. 1773. 8. 2 Bde. Das Werk machte, bey seiner Erscheinung, viel Aufsehen; ein P. Marquina schrieb einen Penitente, Jos. Maymo y Rives einen Metodo de estudiar del Barbadino, u. a. m. dagegen; auch wurde es von der Inquisition wirklich auf kurze Zeit verboten. Gegen die ersteren Schriften vertheidigte der Verf. sich in ein paar Auff. welche in s. Cartas familiares . . Mad. 1785 u. f. 8. 4 Th. zu finden sind. Und ein Ungen. schrieb die Anatomia del Cuerpo del Fr. Gerundio y Apologia de su alma zur richtigen Beurtheilung desselben. Cartas de Juan de la Encina . . . contra un libro que escribiò D. Jos. de Carmona . . intitulado: Metodo racional de curar Sabanones, Mad. 1784. 8. Eine eben so glückliche Verspottung.) — D. Villaviciosa (La Mosquea, Poet. invectiva, Mad. 1777. 8.) — D. Juan Pablo Forner (Sat. contra los vicios introducidos en la Poesia castellana, Mad. 1782. 4.) — Fr. Moratin (Leccion poet. Sat. contra los vicios introducidos en la Poesia castellana, Mad. 1782. 8. — — Uebrigens gehören, von den spanischen Romanen, noch viele mehr zu den Satiren, als der Galateo Español . . . Vallad. 1603. 12. Val. 1769. 8. El Diablo coivello, Mad. 1641. 8. von L. Velez de Guevara († 1646) den man aber ja nicht nach der Uebersetzung des Le Sage beurtheilen muss, da dieser nicht blos verändert, sondern auch den zweyten Theil aus eigener Macht hinzu gesetzt hat; verschiedne Romane des Alonso Geron. de Salas Barbadillo, und viele a. m. welche ich, um den Raum zu schonen, blos allgemein nenne. — —

Mit der spanischen Satire, will ich hier gleich die portugiesische verbinden. Mir ist keine, als aus H. Diez die Disparates na India des L. Camoens († 1579.) eine poetische Satire auf den Vicekönig in Goa, D. Frc. Baretto, und eine ähnliche von ebend. in Prosa bekannt. Ob sie sich in s. Obras . . . Par. 1758. 12. 3 Bd. befinden, weis ich nicht. — —

Satiren in französischer Sprache: Dem Pasquier in s. Recherches de la France; dem Juvenal de Carlencas in seiner Geschichte der Künste und Wissenschaften, Th. 2. S. 11. d. Uebers. dem Le Grand, in der Vorrede zu den Fabliaux et Contes du XII. et du XIII. Siecle, Par. 1779. 8. 3 Bd. S. L. und Bd. 1. S. 308. und dem Disc. preliminaire vor der histoire des Troubadours, Par. 1774. 12. 3 Bd S. LIX. zu Folge bezeichneten die Provenzalischen Dichter ihre Satiren mit dem Titel, Sirventes oder Sirvantois, obgleich Barbasan in der Vorrede zu s. Fabl. et Contes du XII. XIII. XIV et XV Siecles, P. 1756. 12. 3 Bd. S. XIX. will, dass Servantois ein Bittelied gewesen, und die Satire sot chanson benannt worden wäre, und Vauquelin de la Fresnaye in seinem schon angeführten Discours sur la Satire, die Satiren dieser Dichter Sylvantez nennt, und ihnen die sogenannten Coqs-à-l'ane zu Nachfolgern giebt. So viel ist gewiss, dass die Provenzalischen Dichter sehr viele Satiren geschrieben haben, wovon aber die mehresten mehr Pasquill, als Satire sind. S. den angeführten Disc. prel. vor der Hist. des Troub. a. a. O. Die mehrsten derselben sind über Pabstthum, Geistlichkeit und Fürsten. Ich will, nach Maßgabe der oben angeführten Hist. de Troubadours wenigstens einige anführen. Bern. Arnaud de Montcue (Bd. 1. S. 97.) Pierre Rogiers (1134. ebend. S. 103.) Pierre de la Mula (ebend. S. 129.) Pons Barba (ebend. S. 177.) Bertrand de Born (ebend. S. 210.) Guil. Rainols d'Apt (ebend. S. 251.) Rambaud de Vaqueiras (ebend. S. 257.) Dauphin d'Auvergne († 1234. ebend. S. 303.) Ogier (ebend. S. 340.) Gauc. Faidit († 1220. Ich weiss nicht, aus welchem Grunde die Verfasser der Hist.

Hist. des Troubadours in ihrem Artikel von diesem Dichter, Bd. 1. S. 534. nicht seiner, in dramatischer Form abgefaßten, Satire auf die gegen die armen Albigenser ergangenen Verdammungen und Verfolgungen, welche unter dem Titel, l'Heregia des Peyres bekannt ist, gedacht haben. S. darüber, unter andern, den 1ten Bd. der Hist. du Theatre frcs. Amst. 1735. 12. S. 10 und 14.) Elias Cairels (ebend. S. 378.) Bertr. d. Alamanon (S. 390.) Ferrari de Ferrara (1264 S. 411.) Cadenet (ebend S. 416.) Folquet de Romans (ebend. S. 460.) Pierre d'Auvergne (Bd. 2. S. 15.) Boniface de Castellane (S. 57.) Sordel (S. 79.) Guil de Bergedan (S. 125.) Granet (S. 133.) Folquet de Lunel S. 138.) Lanfranc Cigala (S. 153.) Hugues de St. Cyr (S. 174.) Durand S. 226.) Marcabres (S. 250.) Bern. de Rovenac (S. 312.) Boniface Calvo und Bart. Giorgi (S. 344.) Pierre Bremond Ricasnovas (S. 377.) Raymond de Miravals (S. 396.) Austan d'Orlhac (S. 430.) Guil. Figueira (S. 448.) Le Chevalier du Temple (S. 467.) Guil. Adhemar (S. 497.) Temiers und Palazis (Bd. 3. S. 45.) Arnaud de Comminges (ebend. S. 60.) Raimond de Castelnau (ebend. S. 77.) Richard de Barbesieu (ebend. S. 80 und 86.) Guil. de Montagnagout (ebend. S. 92.) Raimond de Tor (S. 111.) Pierre Durand (S. 147.) Pierre de Bucignac (S. 154.) Der Mönch von Montauban (S. 156.) Raimond Gaucelin (S. 187.) Bern. de Venzenac (S. 225.) Pierre Cardinal (S. 236.) Pons de la Garda (S. 311.) u. a. m. woraus man denn, unter andern, sehen mag, wie falsch der gewöhnliche Begriff ist, daß die Troubadours nur von Liebe und Liebeshändeln gesungen haben.) — Helinand († 1223. In s. von Ant. Loisel, Par. 1594. herausgegebenen Poesies finden sich kräftige Tiraden gegen den Röm. Hof. S. von ihm Baillet, Bd. 4. Th. 1. S. 29. Ausgabe von 1725.) — Huon de Mesy (1228. Tournoy, ou Tournoyement de l'Antichrist, in Versen; nur in der Handschrift.) — Jacq. M. Giele (Sein nouveau regnard gehört zu den Satiren. S. überhaupt über Reinecke Fuchs den Art. Fabel S. 192.) — Hugo von Bercy (Schrieb um eben diese Zeit, das noch nicht gedruckte Gedicht La Bible Guyot, eine Satire auf alle Stände, von welcher Massieu in der Hist. de la poesie Frcs. S. 124. der Verfasser der Vorrede zu den Fabl. et Contes des XII. XIII. XIV et XV. Siecles, Par. 1756. 12. 3 Bd. S. XXVIII. Caylus, im 21ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscr. Quartausg. u. a. m. Nachricht geben. Auch Gottsched, in seiner Vorrede zu Pantke's Neoptolem, Bresl. 1749. 8. hat etwas darüber gesagt.) — Guil. de Lorris und Jean de Meun (Verf. des bekannten Roman de la Rose, dessen Fortsetzung von dem zuletzt genannten Dichter reich an Satire auf das weibliche Geschlecht, und die Geistlichkeit ist. Auch ist, von eben diesem Dichter, noch ein anderes, satirisch moralisch Gedicht, in Alexandrinern, le Codicille, vorhanden, und, bey der Ausgabe des erstern von Lenglet du Fresnoy, befindlich. Dieses, der Roman de la Rose, machte zu seiner Zeit, das größte Aufsehen; die Geistlichen predigten dagegen, die Advokaten führten es in ihren Reden an, und ein berühmter Mann, der Kanzler Gerson, schrieb eine lateinische Abhandlung, um die Gefährlichkeit desselben zu erweisen. So gar andre Gedichte erschienen dagegen, als l'Amant entrant dans la Foret de tristesse, worin alles Unglück in der Liebe diesem Gedichte zugeschrieben wird. Von der andern Seite fand es eben so eifrige Bewunderer. Die Alchymisten glaubten den Stein der Weisen, und andre eine Art von Moral-Theologie darin zu finden; verschiedene Vertheidiger desselben traten auf, als ein Probst von Montreueil (S. des Martene Veter. Monum. Collect. Bd. 2 S. 1419. u. f.) u. d. m. S. übrigens die Art. Allegorie, S. 84. und Heldengedicht, S. 547.) — Der Mönch von Montemajor († 1335. Nostradamus,

 und

und nach ihm Crescimbeni, gedenken dieses Mönches in ihren Nachrichten von den Provenzalischen Dichtern, mit dem Beynahmen einer Geisel der Troubadours; aber, wie, wenn sie ihn mit dem schon vorher angeführten Mönche von Montauban (Hist. des Troub. Bd. 3. S. 166.) verwechselt hätten? Wenigstens hat dieser, so wie schon vor ihm Pierre d'Auvergne (ebend. Bd. 2. S. 15.) eine Satire auf die Troubadours geschrieben.) — Raoul de Presle (Ihm wird der Songe du Verdier, qui parle de la Disputation du Clerc et du Chevalier, et de la puissance ecclesiastique et politique, Par. 1491 und 1501. f. und bey des J. L. Brunet Traité des Droits et libertés de l'Eglise gallicane, Par. 1731. befindlich, zugeschrieben, ungeachtet der Verfasser desselben nicht mit Gewißheit bekannt ist. Lateinisch erschien dieses Buch, das, in einem allegorischen Traume, die weltliche Gerichtsbarkeit gegen die geistliche vertheidigt, Par. 1516. 4.) — Jean du Pin (†1372. Sein Champ vertueux de bonne vie, appellé Mandevie . . . P. f. a. 4. halb in Prosa und halb in Versen, enthält eine sehr freye Darstellung der Mißbräuche und Laster aller Stände zu seiner Zeit. S. übrigens die Bibl. franc. des Goujet, Bd. 9. S. 92 u. f.) — Phil. de Maizieres (†1397. Le Songe d'un vieil Pelerin . . . Handschrift, worin, auch unter der Hülle der Allegorie, Pabstthum und Geistlichkeit, in ihrer damahligen Gestalt, dargestellt werden.) — Pierre Michault (1460. Sein Doctrinal de la Cour 4. Gen. 1522. 8. und seine Danse des aveugles. 4. Lyon 1543. 8. sind halb in Reimen, und halb in Prosa abgefaßt, und sollen Satire seyn. S. Goujets Bibl. franc. Bd. 9. S. 345.) — Matheolus (Unter diesem angenommenen Nahmen ist eine, wahrscheinlich ums J. 1450 abgefaßte, und vorgeblich aus dem Lateinischen übersetzte Satire auf das weibliche Geschlecht überhaupt, und besonders den Ehestand, mit dem Titel: Matheolus . . 1492. f. gedruckt worden. Eine Widerlegung erschien mit der Aufschrift: Rebours de Matheolus f. l. 4. Par. 1514. 4. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 129 u. f. Es giebt indessen wirklich einen lateinischen Auszug aus der Schrift des Matheolus, welcher mit einer Invectiva coetus foeminei contra mares, f. a. 4. zusammen gedruckt ist. S. die Bibl. Parisina, Londr. 1790. 8. S. 109.) — Frcs. Villon (1461. Sein Petit und sein Grand Testament, Par. 1489. 4. in s. Oeuvr. à la Haye 1742. (letzte Ausg.) gehören zu den Satiren. Nachrichten von dem Verf. und Auszüge daraus sind in dem 9ten Bd. der Bibl. franc. S. 288. und im 1ten Bd. der Annal. poet. S. 144. zu finden.) — Guil. Coquillart (1478. Seine Poesies, Par. 1532. 16. 1733. 8. athmen fast alle eben so sehr den Ton der Ungezogenheit, als Satire, haben aber immer viel Liebhaber gefunden. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 157.) — Rob. Gobin (1503. Seine Loups ravissans, autrement dit le Doctrinal moral . . Par. (1505.) 4. sind gegen den römischen Hof und die Klerisey gerichtet. Mehrere Nachrichten liefert Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 177 u. f.) — Jean Molinet (†1507. In s. Faictz et Dictz. . . Par. 1531. fol. finden sich einige Satiren, als les neuf preux de gourmandises, und l'Epithalame de la fille de Laidin; sie sind eben so ungezogen, als plump. S. Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 1 u. f.) — Roger de Collerye (1538. Seine Oeuvr. Par. 1536. 12. enthalten, unter mehrern auch eine Satyre pour l'entrée de la Royne à Auxerre, worin die Wucherer der Zeit gezüchtigt werden. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 10. S. 373 u. f.) — Bonaventura des Perriers (†1543. Schrieb unter dem Nahmen Thomas du Clevier sein Cymbalum mundi, contenant quatre Dial. poet. fort antiques, joyeux et facetieux, Par. 1537. 8. Amst. 1711. 12. 1753. 12. mit Kupf. Engl. 1723. 8.

wovon

wovon im 2ten Bde. S. 429. der Gesch. der komischen Litteratur von Flögel sich ausführliche Nachr. finden. Prognostication des prognostications pour tous les tems à jamais, eine Verspottung der Astrologen, in dem Rec. des Oeuvres de B. d. P. Lyon. 1544. 8. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 12. S. 88 u. f.) — Pierre Gringoire (1544. Les abus du monde, Par. 1504. 8. Les folles entreprises. 1505. 1508. 1510. 8. Le Testament de Lucifer, bey s. Menus propos, Par. 1521. 8. Les feintises du monde 1527. 8. Contredits du Prince des Sots, autrement dit Songe creux, s. a. 18. 1530. Sind Satiren auf alle Stände, vorzüglich aber auf das weibliche Geschlecht. S. übrigens Goujet, a. a. Bd. 11. S. 212 u. f.) — Gratien du Pont (Controverses des sexes masculin et feminin, Toul. 1534. f. Eine, aus allen möglichen Schriftstellern, alten und neuern, geistlichen und weltlichen zusammen geschriebene, langweilige Satire auf das weibliche Geschlecht. S. Goujet, a. a. O. Bd. 11. S. 184 u. f.) — Clement Marot (†1544. Marot wird gewöhnlich für den Erfinder der, mit dem Titel, *Coq-à-l'ane* bezeichneten Satiren, welche man für ein eigentliches Pasquill ausgiebt, gehalten. S. Ant. Lulli de Orat. Lib. VII. c. 5. apd. Voss. de Instit. poet. Lib. 3. c. 9. Oper Bd. 3. S. 145. Amstel. 1697. f.) Aber seine so genannten Epitres du Coq-à-l'ane (im 1ten Bd. s. W. S. 123 u. f. Amst. 1731. 12. 6 Bde.) sind nichts als ein unzusammenhängendes Gewebe von Spott, Scherz und Neuigkeiten; mit einem Worte, Quodlibette. Satire ist eigentlich nur das Gedicht Enfer, ebend. S. 2.. Die Streitschriften zwischen ihm und den Reimern, Sagon und la Hutterie finden sich ebend. im 6ten Bde. Auch hat man in dem 3ten Bd. S. 317 noch die Blasons du corps feminin aufgenommen: aber, so viel ich weiß, ist diese schmutzige Satire aus dem Italienischen gezogen, und mit mehrern zusammen 1551. gedruckt worden. S. Goujet, a. a. O. Bd. 7. S. 387. Uebrigens erschien die erste Ausgabe s. W. Lyon 1534. a 6. und die vollständigste, Amst. 1731. 4. 3 Bd. und 12. 6 Bde. Nachr. von dem Verf. geben, Baillet in s. Jugemens N. 1275. Bd. IV. Th. 1. S. 1–7. Ausg. von 1725. Goujet, a. a. O. Bd. 11. S. 37 und die Annal. poet. Bd. 2. S. 123.) — Ungen. (Les divers propos et joyeuses rencontres d'un Prieur et d'un Cordelier, en manière de *coq à l'ane*, Rouen, s. a. 16.) — Franc. Rabelais (†1553. Die Ausgaben seines wunderbaren Buches sind bey dem Art. Erzählung S. 141 nach Maßgabe der Vorrede vor der Amsterdammer Ausgabe vom J. 1725. angezeigt, welche aber nicht völlig mit den, von Niceron, und aus diesem, von Hrn. Flögel, in seiner Gesch. der komischen Litteratur Bd. 2. S. 444. angegebenen Ausgaben übereinstimmen. Uebrigens gehören, im Ganzen, die als Nachahmungen des Rabelais geschriebenen Werke hierher: Le nouveau Panurge avec sa navigation en l'Isle imaginaire et son rajeunissement eu l'autre monde, Rochelle s. a. 12. das auch unter dem Titel, Le disciple de Pantagruel, Par. s. a. 16. und Le voyage et navigation aux Isles inconnues . . . Lyon 1556. 12. Orl. 1571. 12. mit einigen Veränderungen, so wie in Reime gebracht von Hamberlin, unter dem Titel: La Navigation du compagnon à la bouteille . . . Troyes (s. a.) 16. Par. 1576. 16. erschienen ist. — Les Songes drolatiques de Pantagruel, où sont contennes plusieurs figures de l'invention de Mr. Rabelais . . . Par. 1565. 8. — Fanfreluche et Gaudichon, Mythistoire baragouine de la valeur de dix atomes, pour la recreation de tous bons Fanfreluchistes, par Guil. des Autels, Lyon 1559. 8. 1574. 16. — Le très eloquent Pandarnassus . . . qui fut transporté en Faerie par Oberon . . . Lyon s. a. 8. — Histor. macaronique de Merlin Coccaie, Prototype

de Rabelais, où il est traité des ruses de Gingar, les tours de Baccal, les avantures de Leonard, les forts de Francasso, les enchantemens de Gelfore et Pendagruë, et les rencontres heureuses de Balde; plus l'horrible bataille entre les mouches et les fourmis, Par. 1606. 12. — Rabelais ressuscité, par Horry, Rouen 1611. 12. — Rabelais resuscité, recitant les faits et comportemens admirables du très valeureux Grangosier . . . par Thibault le Nattier, Par. 1614. 12. S. übrigens das bereits genannte Werk des Hrn. Flögel a. a. O.) — Jean Boucher (1556. Die Regnards traversans les perilleuses voyes de folles fiances du monde, s. welche, unter dem Nahmen unsers Seb. Brand, aus dem Grunde herausgegeben wurden, weil dessen Alopekiomachia, de Spectaculo conflictuque vulpium, Argent. 1498. 4. viel Aufsehens gemacht hatte, gehören, von den vielen Werken des Verfassers, zu den Satiren, vorzüglich auf die Mönche und das weibliche Geschlecht. Im Grunde satirisirt er aber über alles. Nachrichten von dem Verf. sind in Goujets Biblioth. franc. Bd. XI. S. 242 u. f zu finden.) — Guil. de la Perriere (1552. Invective satir. . . contre les suspects Monopoles de plusieurs crimineux, satellites etc. Thol. 1530. 4. S. Goujet a. a. O. Bd. 13. S. 105. f.) — Barth. Aneau (†1565. Lyon Marchand. Satire françoise sur la comparaison de Paris, Rohan, Lyon, Orleans, et sur les choses memorables depuis l'an 1524. Soubs allegories et enigmes, par personnages mystiques, jouéts . . . à Lyon en 1541. Lyon 1562. 16.) — Jean Calvin (†1564. Von den vielen Schriften dieses berühmten Reformators gehört der Traité des reliques . . . Gen. 1543. 8. Lat. von Nic. Gallasius 1548. Deutsch von Jac. Eisenberg, unter dem Titel: Der heilig Brotkorb der H. R. Reliquien . . . Greifsw. 1585. 8. nebst einem Gedicht von Fischart hierher.) — Des Coles (L'enfer de Cupidon, Lyon 1555. 8. S. Goujet a. a. O. Bd. 11. S. 204.) — Jer. Bolsec (Hist. de la vie, moeurs, actes, doctrine, constance et mort de Jean Calvin . . . Lyon 1577. 8. 1664. 8. Lat. von Jac. Laingäus, Col. 1622. 8. Hist. de la vie, moeurs, doctrine et deportemens de Theod. de Beze . . Par. 1577 und 1583. 8. Lat. von Pant. Thevenin, 1584 und 1589. 8. Ein paar elende Pasquille.) — Pierre Viret (Satyr. chretiennes de la Cuisine papale, avec un Colloque . . . Lyon 1560. 8. Auch lassen sich mehrere seiner, gegen die Papisten abgefaßten Schriften vielleicht hieher rechnen.) — Balth. Bailly (L'importunité et malheur de noz ans, Troyes 1576. 8. S. Goujet, a. a. O. Bd. 12. S. 108 u. f.) — Ungen. (La Legende du Card. de Lorraine et de ses freres, Reims 1579. Eine bittre Sat. auf die H. v. Guise.) — Jean Le Maste (In s. Recreations poet. . . Par. 1580. 18. findet sich eine einzele Satire. S. Goujet, a. a. O. Bd. 12. S. 380 u. f.) — Pierre Ronsard (†1585. Sein Discours des miseres de ce tems, in s. W. enthält so heftige Anfälle auf die Calvinisten, daß Ant. de la Roche Chandieu, und B. de Montdieu darauf eine Reponse (Orleans) 1563. 4. Florent Chretien eine Seconde reponse (Orl.) 1563. 4. ein Ungenannter eine Remonstrance à la Royne . . Lyon 1563. 12. drucken ließen, worauf Ronsard eine lange Reponse aux injures et calomnies de je ne sais quels Predicanteraux et Ministreaux de Geneve schrieb, gegen welche Florent sich mit einer Apologie . . 1564. 4. vertheidigte. S. Goujet a. a. O. Bd. 12 S. 232 u. f.) — Nic. Barnaud (Wird für den Verfasser der Satire: Le Cabinet du Roi de France, dans lequel il y a trois perles precieuses d'inestimable valeur . . . 1581. 8. gehalten.) — Gab. Bounin (Satyre au Roi contre les Republicains [illegible] Par. 1586. 8. S. Goujet,

Goujet, a. a. O. Bd. 13. S. 245.) — Jacq. de Romieu (In seinen Poesies, Lyon 1584. findet sich eine Satire auf das weibliche Geschlecht, gegen welche seine Schwester, Marie, un brief discours, zu der Vertheidigung ihres Geschlechtes schrieb, der Par. 1581. 8. gedruckt worden ist. S. Goujet, a. a. O. Bd. 13. S. 272.) — Ant. Duverdier (Les Omonimes, Satyre des moeurs corrompues de ce siecle, Lyon 1572. 4.) — Jean de Boissieres (1584. In s. Oeuvr. Par. 1578 u. 1579. 3 Th. findet sich, unter der Aufschrift: Elegie sur le naturel des filles und Stances des Humeurs de la femme, und de la loy du mariage, einige Satiren. S. Goujet, a. a. O. Bd. 13. S. 198.) — Clovis Hesteau (1584. Seine Oeuvr. poet. Par. 1578. 4. enthalten eine Satire contre les perturbateurs de la France. S. Goujet, a. a. O. Bd. 13. S. 205.) — Phil. Bretin († 1598. Bey s. Poes. amoureuses . . . . Lyon 1576. 8. finden sich drey Satiren. S. Goujet a. a. O. Bd. 12. S. 369.) — Jean de la Jessee (1596. Odes-Satyres, Par. 1578. 4. Es sind deren zehn. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 13. S. 174 u. f.) — Jean Ant. de Baif († 1592. In s. Oeuvr. Par. 1573. 8. 2 Bd. findet sich eine heftige und schmutzige Invective gegen seine Verleumder.) — Henr. Etienne († 1598. Introduction au Traité de la Conformité des merveilles anc. et modernes, ou Traité preparatif à l'apologie pour Herodote . . Gen. 1566. 8. 1572. 8. Hernach unter dem Titel: Apologie pour Herodote, zuletzt à la Haye 1735. 12. 3 Bd. gedruckt. Engl. Lond. 1607. f. Der mehrste Theil besteht aus bitterer Satire, auf Mönche, Päbste und dergleichen. Zugeschrieben wird ihm auch noch: Discours merveilleux de la vie, actions et deportemens de la Reine Catharine de Medicis, (Par. 1576) 8. Lat. ebend. in ebend. Jahre.) — Theod. von Beze († 1605. Bey seiner Epistol. Mag. Bened. Passavan. . . . . . . 1554. 16. Wit. 1668. 12. . . . . findet sich eine Complainte de Messire Pierre Lises sur le trepas du feu son ... und ein Gedicht, à la Mem. du feu ... de P. L. Zugeschrieben werden diesem Verfasser auch noch folgende satirische Schriften: Le reveil matin des françois et de leurs voisins . . . . Edimb. 1574. 8. La Comedie du Pape malade, à la quelle ses regrets et complaintes sont au vif representés, et les entreprises et machinations qu'il fait avec Satan et ses suppots pour maintenir son siege, sont descouvertes (Gen.) 1584. 16. Histoire de la Mappemonde Papistique . . . 1576. 4.) — Et. Pasquier († 1615. Le Catechisme des Jesuites, ou Examen de leur doctrine . . . . Villefr. 1602. 8.) — Jean Boucher († 1646. Sermons de la simulée Conversion et nullité de la pretendue absolution de Henri de Bourbon Prince de Bearn . . . . 1594. 8. eine Schmähschrift auf den guten Heinrich den 4ten, welche verbrannt wurde.) — Pierre le Roy, Jean Passerat († 1602) Nic. Rapin († 1609) Gillot, Florent Chretien († 1596) Pierre Pithou, Durant de la Bergerie († 1614) sind die Verfasser der bekannten Satyre Menippée, deren erster Theil, Catholicon d'Espagne, im J. 1593. und deren zweyter, Abregé des Etats de la Ligue convoquez à Paris, mit dem ersten zusammen im J. 1594. erschien. Die letzte ist Ratisbonne 1709 und 1726. 8. 3 Bd. von le Duchat herausgegeben worden. Englisch erschien das Werk 1595. 8.) — Ant. Mage de Fiefmelin (In s. Oeuvr. Poit. 1601. 12. findet sich eine Sat. contre les vices de ses compatriotes. S. Goujet, a. a. O. Bd. 14. S. 378. f.) — Ungen. (l'Archi-Sot, Echo satyr. Par. 1605. 8.) — Franc. Dain (In s. Oeuvr. Lyon 1605. 12. sind einige Sat. S. Goujet, a. a. O. Bd. 14. S. 47.) — Jean Vauquelin de la Fresnaye († 1606. Der erste französische Dichter, welcher Satiren,

Satiren, nach dem Muster der römischen Satiriker, schrieb; und schon dadurch, in der Geschichte der Litteratur, merkwürdig. Aber auch seine Satiren selbst, welche in s. im J 1612. 12. und öfterer gedruckten Poësies, aus fünf Büchern bestehen, haben einigen Werth. Sie sind minder scherzhaft, als gedankenreich, und nur, im Ganzen, ein wenig zu prosaisch. Hr. Flögel hat ihm in seiner Geschichte der komischen Litteratur keine Stelle gegeben; was vorher von ihm gesagt worden, hätte ihn einer vorzüglichen Stelle darin werth gemacht. Sein Leben findet sich in dem 14ten Bd. S. 78. der Biblioth. franc. des Goujet; im 9ten Bd. S. 95. der Annal. poet. u. a. m.) — Jean Le Blanc (Bey s. Néoptemachie poet. Par. 1610. 4. finden sich drey Satiren. S. Goujet, a. a. O. Bd. 14. S 94 u. f.) — Nic. Le Digne (1610. Bey des Beroald de Berville Apprehensions spirituelles . . . Par. 1585. 12. findet sich, von le Digne, ein Disc. satyr. de ceux qui escrivent d'amour.) — Jean Desplanches (La Misogine, ein Ged. in Stanzen, in s. Oeuvr. poet. . . . . Poit. 1611. 12. gehört zu den Sat. Mehrere Nachr. giebt Goujet, a. a. O. Bd. 14. S. 171 u. f.) — Guil. de Reboul (Enthauptet 1611. Salmonée, 1596. Second Salmonée, Lyon 1597. 12. La Cabale des reformez . . . Montp. 1597. 8. La Satire Menippée du Synode ou les Actes de la sainte reformation, Montp. 1599. 12. u. d. m. Satiren und Pasquille auf die Reformirten.) — Bernard de Bluet d'Arbere Comte de Permission (Unter diesem Nahmen schrieb ein schwärmerischer, halb verrückter Stellmacher satirische Portraits von den berühmten Personen seiner Zeit, in der Form von Büchertiteln, welche, unter der Aufschrift: L'Intitulation et recueil de toutes les Oeuvres de Bernard de Bluet d'Arberes, Comte de Permission . . . . qui ne sait ny lire ny ecrire, et n'y a jamais apris, mais par l'inspiration de Dieu et conduite des Anges . . . 1600–1605. 12. mit Holzschnitten einzeln von ihm ausgegeben worden, und aus 103 Stücken bestehen. Le Tombeau et Testament du feu Bernard de Bluet . . . Par. 1606. 8. in Reimen.) — Artus Thomas (Als für den Verfasser der Isle des Hermaphrodites, nouvellement decouverte, avec les loix, moeurs, coustumes et ordonances des habitans d'icelle, pour servir de supplement au Journal d'Henri III. s. a. et L. 8. Col. 1726. 8. eine Satire auf den Hof Heinrich des dritten und vierten, ausgegeben.) — Franc. Parin de Sauvquevaux († 1611. L'espadon satyrique, Par. 1619. 1626. 1682. 12. enthält funfzehn, höchst frey, und, was noch übler ist, schlecht geschriebene Satiren.) — M. A. D. R. (Sat. des Dames contre les Chevaliers du Carouzel. 1612. 8.) — Jean Prevost (Bey s. Traged. . . . Poit. 1613. 12. 2 Th. findet sich, mit dem Titel, L'Asne, eine Art von Satiren.) — Mathurin Regnier († 1613. Wenn Boileau und seine Ausschreiber, den Regnier zu dem ersten, eigentlichen Satirendichter der Franzosen machen: so verrathen sie eine grosse Unbekanntschaft mit der alten französischen Litteratur. Die Satiren des Regnier, sechzehn an der Zahl, in der Manier der Alten, aber später, als die ähnlichen des Vauquelin, geschrieben, zeigen seine Bekanntschaft mit lateinischen und italienischen Dichtern. Sie sind, zum Theil, sehr frey abgefaßt. Zehne derselben erschienen zuerst Par. 1608. 4. Die besten Ausgaben sind die, von Brossette besorgten, Lond. 1729. 4. Par. 1730. 8. Londr. 1733. 4. Par. 1750. 12. 2 Bd. Sein Leben findet sich, unter andern, in dem XIV Bande S. 199. der Biblioth. franc. des Goujet.) — Ant. Fuss (Le Mastigophore, ou Precurseur du Zodiaque, auquel par maniere apologetique sont brisés les brides à veaux . . . 1609. 8. Ein Pasquill auf den Jesuiten Vivien.) — Christ. de Gamon

mon (1618. In s. Jardinet de Poësies, Lyon 1600. 12. findet sich eine Sat. auf eine böse Frau.) — Th. de Courval Sonnet (Sat. contre les Charlatans et Pseudo-Medecins, Empyr. Par. 1610. 8. Oeuvr. satir. Par. 1622. 8. Sat. Menippée contre les femmes 1622. 8. Die Oeuvr. sat. enthalten zwölf Satiren, wovon die letztern sieben, mit einigen Veränderungen und Zusätzen, sich in der letztern Schrift befinden. S. übrigens Goujet, a. a. O. Bd. 14. S. 298 u. f.) — Scevola de St. Marthe († 1623. In s. Oeuvr. Poit. 1600. 12. findet sich ein Disc. à Louis de St. Marthe, welcher eine Satire auf die Advokaten ist.) — Ch. de L'Espinoeil (Le Banquet des Sages, dressé au logis et aux depens de L. Servin, auquel est porté jugement tant de ses humeurs que de ses plaidoyers, Sat. en prose et en vers. 1617. 8.) — Ungen. (Le Satyrique de la Cour, 1624. 8. L'Ariost la Muse infortunée contre les froids amis du tems, par le Sat. de la Cour, 1623. 12.) — Theophile Viaud († 1626. Sein Parnasse satyr. 1622. 1660. 1668. 12. der aber auch dem Guil. Des Autels († 1570) zugeschrieben worden ist, enthält eben so viel Satire als Unverschämtheit. An einzeln Satiren werden ihm zugeschrieben, Le tableau sat. des pères de la Société (1624.) 8. Rome ridicule (1624.) 4. L'esventail satyr. 1626. 8. Auch ist noch von einem Theophile le jeune, eine Sat. mit dem Titel, Le B . . . . l des Muses, ou les neuf Pucelles P . . . . Leyde s. a. 8. vorhanden. Von dem Verf. aber nicht von den angeführten Schriften giebt Goujet, a. a. O. Bd. 14. S. 365 u. f. Nachricht.) — Jean de la Picore (Le grand Empire de l'un et l'autre monde, divisé en trois Royaumes, le Royaume des Aveugles . . . des Borgnes . . . et des Clairvoyans, Par. 1625. 8.) — Ungen. (Pasquil satyr. du Duc de . . . sur les affaires de la France, depuis 1585 jusques 1623. P. 1628. 8.) — Jean Goulu († 1629. Lettres de Phyllarche à Ariste, Par. 1627. 8. gegen Balsac, und höchst ungezogen.) — Cl. de Mons (Bey s. Chants oraculeux . . . Amiens 1627. 12. findet sich ein Livre satyrique, worin er, sehr plump, die Mißbräuche seiner Zeit rügt.) Theod. Agrippe d'Aubigne († 1630. Der Juvenal seiner Zeit, durch seine, aus 6 Gedichten bestehenden, Tragiques, donnez au publ. par le larzin de Prom. Au dezert 1616. 4. welche, bis zur Frechheit frey, in größtentheils nachdrücklichen, obgleich zuweilen spielerischen Versen, die Verbrechen seiner Zeit, unter der Aufschrift: Les Miseres, les Princes, la chambre dorée, les Feux, les Fers, le Jugement, darstellen. Hr. Flögel, der diese eigentlichen Satiren nicht gekannt, schreibt ihm in s. Gesch. der kom. Litteratur, Bd. 2. S. 547. die Confession catolique du Sat. de Sancy bey dem Journ. de Henri III. Par. 1663. 8. und einzeln von Duchat 1693 und 1699. 12. herausgegeben, und Les Aventures du Baron de Foeneste, Maille 1618. 12. verm. (Gen.) 1630 und 1640. 8. durch Duchat, Col. 1729. 8. zu Amst. 1731. 12. 2 B. zu.) — Henri de Sponde († 1643. Le Magot Genevois . . . 1613. 8. Lat. Cöln 1614. 8. Satire auf die Reformirten.) — Franc. Garasse († 1631. La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps . . . Par. 1624. 12. La Recherche des Recherches . . . ebend. 1622. 8. Gegen das Werk des Pasquier. Le Rabelais reformé par les Ministres et nommement p. Pierre du Moulin, Lyon 1620. 12. Gegen den genannten Geistlichen. Le Banquet des Sages . . . Gegen den Generaladv. Servin; alles possenhafte Pasquille.) — Ch. Rob. du Laurens († 1648. Satires 1633. 4. 1646. 4. Es sind ihrer beynahe dreyßig, auf die Sitten der Zeit, und besonders den Ehestand.) — Ungen. (Invectives contre la secte de Vauderie, s. a. s.) — Savereau (Wird für den Verf.

Verf. des Tableau du Gouvernement présent, ou Eloge de son Eminence; piece de mille vers . . . s. a. et l. 8. 1649. 4. einer bittern Satire auf den Card. Mazarin und dessen Anhänger, gehalten.) — In diesen Zeitpunct fallen eine Menge andre Satiren oder Pasquille auf eben diesen Cardinal Mazarin, als Ballade contre le Card. Mazarin 1649. 4. La chasse au Mazarin 1649. 4. Lettre à Maz. p. ses nieces, Burl. 1649. 4. Le Ministre d'Etat flambé 1649. 4. Les serieuses reflex. du C. M. 1649. 4. La chasse aux loups et aux renards, Burl. 1649. 4. Recit de ce qui s'est passé à la conference de Ruel . . . en vers burl. 1649. 4. Exorcisme du C. M. 1649. u. a. m. Mehrere Nachr. davon finden sich in dem Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le C. Maz. depuis le 6 Janv. jusqu'à la Declaration du 1 Avril 1649. ou le Mascurat, s. l. et a. 4. Dessen vollständige Ausg. 717 Seiten enthalten muß. — Luc. Janse (La Messe trouvée dans l'Ecriture, 1646. 8. 1678. 8. und noch sehr oft; Engl. Lond. 1704. 12. Auf die, von Frcs. Veron verbesserte, französische Uebersetzung des N. Testaments, in welche er die Feyer der Messe hinein zu bringen gewußt hat.) — Jean Louis Balzac († 1654.) Sarrasin (1655.) Gilles Menage († 1692.) Ch. Rion Dalibray, und der Abt La Mothe le Vayer, gehören noch zu den, wider den armen Montmaur verschwornen Satirikern, deren Werke mit den lateinischen, schon angezeigten Satiren zusammen gedruckt worden sind.) — Marc. Ant. de Gerard, Sr. de St. Amant († 1661.) In seinen poetischen Werken, Oeuvr. 1629. 4. Par. 1642. 1649. 4. 5 Th. findet sich auch eine Satire auf Rom, welche mit der vorher angeführten, dem Theophile zugeschriebenen, einerley Titel hat, nähmlich Rome ridicule. Ob es gerade dieselbe ist; weiß ich nicht. Sie ist, von einigen höher, als die sämmtlichen Satiren des Boileau geschätzt worden; aber mir dünkt, daß, wer es kann, nur Gefallen an blos possenhaften, zum Theil niedrigen Einfällen finden muß.) — Pierre Jarrige († 1677. Les Jesuites mis sur l'echaffaud . . . 1649. 12. Lat. Lugd. Bat. 1665. 12. Der Verfasser betheuert, daß diese Schandschrift nichts, als Wahrheit enthalten soll.) — Berthod (Paris, Burl. 1652. 4. 1699. 12.) — Ungen. (Madrid ridicule, Burl. (1653.) 8.) — Furetiere (Le Voyage de Mercure, Par. 1653. 4. 1678. 12.) — P. Thomas von Girac und Costar (Der erste schrieb eine etwas freymüthige, lateinische, Critik der Schriften des Voiture, worauf der letzte eine Defense 1655 bekannt machte; nun ließ jener eine Reponse . . . à la defense. 1655, dieser eine Suite de la defense, jener eine Reponse, Leyde 1660. 8. und endlich eine Replique, P. 1664. 4. drucken. S. Bayle, Art. Thomas.) — Franc. Eudes de Mezeray (Dieser bekannte Geschichtschreiber verfaßte um J. 1662 eine Menge Satiren auf den Cardinal Mazarin, und die französische Regierung, wovon sich, unter andern, ein Verzeichniß im 2ten Bd. S. 588 u. f. von Flögels Geschichte der komischen Litteratur findet.) — Cotin (La Menagerie, ou div. pieces satyr. en vers et en prose, contre Menage, s. a. 12. Haye 1666. 12.) — Ungen. (La Chronique scandaleuse, ou Paris ridicule, Col. 1668. 12.) — Ungen. (L'Apocalypse de Meliton, ou Revelation des mysteres cenobitiques, St. Leger 1668. 12.) — Ungen. (Toilette de Mr. l'Archeveque de Sens ou reponse au factum des filles St. Catharine, contre les P. Cordeliers 1669. 12.) — Montfaucon de Villars († 1673. Sein Comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secretes, Amst. 1671. 12. nachher noch oft, und auch, vor einiger Zeit, deutsch gedruckt, soll unstreitig Spötterey auf Geisterseher, Schwärmer und alle Narren dieser Art seyn. Die, unter dem Titel: Nouveaux Entretiens, oder Suite du Comte

de

de Gabalis ... Col. 1684. und Les Genies assistans .. Amst. 1715. 12. à la Haye 1718. 12. erschienenen Fortsetzungen sind, was gewöhnlich Fortsetzungen sind, schlecht. Bayle, u. a. m. haben geglaubt, daß er sein Werk aus der Chiave del Gabinetto del Cav. Guil. Fres. Borri ... Col. 1681. 12. gezogen; allein dieses Werk scheint vielmehr aus dem ersteren gezogen worden zu seyn, wie es schon die Jahrezahl des Titels sagt.) — Ch. Sorel (†1674. Le Berger extravagant ... Par. 1628. 8. 3Bd. 1653. 8. 2Bd. auch unter der Aufschrift: Anti-Roman, ou Histoire du Berger Lysis, Par. 1633. 8. 2Bd. Eine Spötterey über Romanensucht, besonders eine Kritik der bekannten Astrda.) — Bertrand de la Coste (†1676. Le reveil-matin ... pour reveiller les pretendus Savans Mathematiciens de l'Acad. Roy. de Paris .. Hamb. 1674. 8. Ne trompez plus personne, ou Suite du Reveil-matin .. ebend. 1675. 8. Le Monde desabusé ... ebend. 1675. 8. Ce n'est pas la mort aux rats, ni aux souris, mais c'est la mort des Mathemat. de Paris ... ebend. 1676. 8. Satiren auf die Pariser Mathematiker.) — Gilles Menage (†1692. Seiner ist schon vorhin bey Gelegenheit des Balzac, Sarrasin u. a. m. welche gegen Montmaur schrieben, gedacht; hierher gehört seine Requête des Dictionnaires bey Gelegenheit des Wörterbuches der Akademie, und auf die französischen Akademisten.) — Ungen. (La vie des Moines 1676. 12. wogegen eine Defense des Religieux 1676. 12. erschien. — Prophetie de la Nymphe Pyrene s. a. 8.) — Ungen. (Nouvelles Satyres galantes, Par. 1679. 12.) — Perrault (Le faux bel air, Sat. (1680) 4.) — Ungen. (Le Jesuite secularisé, Col. 1683 und Critique du Jesuite secularisé, ebend. 1683. 12.) — Ungen. (Le Moine secularisé, Villefr. s. a. (1678.) 12.) — Larroque (Les motifs veritables de la conversion de l'abbé de la Trappe, Col. 1685. 12.) — Louis Petit (†1693. Disc. satyr. et moraux ou Satyres gen. en vers, Rouen 1686. 12.) — Ungen. (Le cochon mitré, Dial. 1689. 12.) — Roger de Rabutin, Gr. von Bussy (†1693. Seine Hist. amoureuse des Gaules, 1669. 12. gehört, so wie eine gewisse Legende, deren Boileau in der achten Satire gedenkt, unstreitig zu den Satiren. Die erste ist nachher durch fremde Zusätze so sehr vermehrt worden, daß der, ursprünglich, kleine Band, endlich Par. 1754. 12. in 5 Bänden gedruckt worden ist.) — Jean de la Fontaine (†1694. Wer würde den guten Mann unter den Satirikern suchen? Dennoch hat er den Florentin geschrieben; und nachher so gar auf das Theater gebracht.) — Jean de la Bruyere (†1696. Seine .. Caractères ou les moeurs de ce siecle, Par. 1687. 12. und nachher unzählig oft gedruckt, sind unstreitig, zum Theil, Satiren auf seine Zeit.) — Nic. Boileau Despreaux (†1711. Seine v. J. 1660. bis zum J. 1705 geschriebenen, so sehr bekannten, zwölf Satiren, sind, meiner Empfindung nach, einige wenige glückliche Verse abgerechnet, mehr trocken und kalt, als nachdrücklich; reicher an erborgten, als an richtigen und gut geordneten Gedanken, und haben wohl nur ihren Ruhm der menschlichen Bösartigkeit, und ihrem correcten, aber auch nichts, als correcten Ausdrucke zu verdanken. Selbst die, von den Dichtern des Alterthums erborgten Ideen, verlieren, unter seinen Händen, ihre innere Wärme, und den größten Theil ihres äußern Glanzes. Bey den mehresten Satiren kömmt der Mangel des Interesse hinzu, der um desto größer wird, da wir den Dichter so oft einen gezüchtigten Schriftsteller für einen andern verwechseln, und also eigentlich immer mit seinen Reimen und sich, nicht mit der Sache selbst, beschäftigt sehen. Und was den Nachdruck anbetrift: so vergleiche man nur seine achte, so gerühmte Satire auf den Menschen, mit dem ähnlichen Gedichte des berüchtigten Rochester. Wie man

man ihn, den Verfasser der Ode auf Namur, zu dem französischen Horaz machen kann, ist mir unbegreiflich. In der Sammlung seiner so oft gedruckten Werke (wovon die Ausgabe des Brossette Gen. 1716. 4. 2 Bd. und die nach ihr gemachten einen Commentar, und die Amsterdammer 1718. fol. und 4. Kupfer haben) finden sich noch einige andre satirische Schriften, als ein Arrêt burlesque . . . pour le maintien de la doctrine d'Aristote; Chapelain decoiffé, (das aber mehr dem Furetiere gehöret,) und les Héros du Roman, Dial. à la maniere de Lucien, worin sich aber nicht eben viel von Lucians Geiste findet. Uebrigens sind die Werke des Boileau von Bodeau größtentheils, in das Lateinische, Par 1737. 12. so wie von Nic. Rowe in das Englische, Lond. 1711. 8. 2 Bd. und die Satiren allein, in das Ital. von Carlo Gozzi im 6ten Bd. s. W. und in das Deutsche von C. Abel, Gosl. 1728. 1732. 8 2 Th. übersetzt worden.) — Daß Boileau durch seine Satiren, Satiren auf sich selbst veranlaßte, ist natürlich. Die merkwürdigsten darunter sind: Le Satyrique berné en prose et en vers 1668. 12. Le Triomphe de Pradon, Lyon 1684. 8. Le Satir. françois expirant, Col. 1689. 12. Lutrigot, Poeme her. com. Toul. 1686. 12. Despreaux ou la Sat. des Sat. s. a. 12. Le Poete sincere, ou les verités du siecle, P. her. com. div. en XIII. disc. et X. Ch. Anv. 1698. 12. Auch gehört noch die Critique desinteressée sur les Sat. du tems 1666. 8. von Cotin hieher. Die bessere von allen ist das Lustspiel des Edm. Boursault († 1701.) Satire des Sat. im 2ten Bd. s. Theatre, Par. 1725. 12. 3 Th. — Eben so wenig fehlt es an Nachahmern, die aber alle unbekannt geblieben sind, als ein Ungen. Ess. de Satire nouv. sur les auteurs et sur les vices du siecle 1694. 8. — Ungen. Les petits maitres, Sat. 1694. 4. — Ungen. Sat. contre les maris, p. le Sr. R. 1694. 4. — Ungen. Sat. nouv. contre les travaux d'Apollon caprice sur la querelle d'auteurs, Sat. contre les nouvellistes 1695. 12. — Ungen. Apologie pour Despr. ou nouv. Sat. contre les femmes 1695. 12. — Ungen. Sat. nouv. contre les femmes, imit. de Juvenal, pr. le Sr. D. L. 1698. 12. — Ungen. Sat. nouv. du Sr. D . . . . 1698. 4. — Ungen. Sat. sur les promenades du Cours de la Reine, des Thuilleries et de la porte St. Bernard 1699. 8. — Ungen. Les Dernieres, Sat. nouv. 1700. 4. — Ungen. Sat. nouv. sur les souhaits des hommes, et sur les caprices de la Fortune, p. le Sr. de P. 1700. 4. — Eust. le Noble († 1711. In der Samml. s. Werke, finden sich, im 7ten Bde. folgende sat. Schriften, Le Cibisme ein Gespr. wider den römischen Bischoff Innocenz den 11ten. Le Songe de Pasquin ou le Bal de l'Europe, auf die Absetzung des K. Jacob von England; le Couronnement de Guillaume, auf eben diesen Gegenstand; le festin de Guillemot eben darauf; La chambre des comptes d'Innocent XI. Der 8te Bd. enthält die Pierre de touche politique, eine Reihe von Gesprächen, welche er in den Jahren 1690 1691. herausgab, und der 15te La Fradine ou les ongles rongées, eine Sat. auf einen Apotheker.) — Nic. Gundeville († 1712. S. Esprit des Cours de l'Europe und Nouvelles des Cours de l'Europe sind nichts als ein lügenvolles Pasquill auf die Europäischen Mächte.) — In diesen Zeitpunct fällt L'Almanac Royal, commençant avec la guerre de l'an 1701. . . . où est exactement observé le cours du soleil d'injustices, avec ses eclipses, s. l. et a. fol. — Louis de Sanlecque († 1714. Poes. her. mor. et satyriques, Amst. 1700. 8. Harl. 1726. 12. Es fehlt s. Sat. nicht an Feinheit, und einzeln glücklichen Einfällen; aber im Ganzen ist sein Spott stumpf.) — Gab. Daniel († 1728. Voyage du monde de Descartes, Par. 1691. 8. Satire auf das System des Cartesius, und vorzüglich gegen die Behauptung

hauptung, daß die Thiere Maschinen sind.) — Frcs. Gaçon († 1729. Le poete sans fard, ou Disc. satir. en vers, Col (Lyon) 1696. 12, Brux. 1701. 12. Grösstentheils eben so unschmackhaft, als boshaft. Uebrigens wird Gaçon für den ersten Verf. der Brevets de la *Calotte* gehalten; und die dahin gehörigen Schriften mögen also hier ihre Stelle einnehmen, als Journée calotine en deux Dial. 1) Association de la Republ. Barbinienne au Regt. de la Calotte, 2) Oraison funebre du General Aimon I. s. a. 8. Première Séance des Etats Calotins, contenant l'Oraison funebre de Ph. Em. de Torsac, Generalissime du Regt. de la Calotte, Babyl. 1724. 4. (Von dem ältern Morgan und Aimon.) Le Conseil de Momus et la revue de son regiment, Poeme calotin, p. Mr. Bosc. s. a. 8. Relation de ce qui s'est passé à la promotion de l'illustre St. Martin, proclamé Generalissime du Regt. de la Calotte le 28 May 1731. Haye 1731. 8. von Launey. Mem. pour servir à l'Hist. de la Calotte Basle 1725. 8. 2 Th. Verm. mit 2 Th. Moropol. 1735. 12. 4 Bd. Par. 1754. 12. 6 Bde. Auch finden sich in den Mem. du C. de Maurepas, P. 1790. 8. 4 Bde. noch verschiedene dahin gehörige Brevets de la folie. Das leztere derselben soll gegen die Pompadour gerichtet gewesen seyn. Von der Gesellschaft giebt Flögel, in s. Geschichte des Groteskekomischen S. 313. einige Nachricht. S. auch die Oeuvr. de Volt. Bd. 62. S. 212. Ausg. des Beaumarchais, wo er unter andern sagt, daß es zwey Samml. eine von 4 und eine von 5 Bänden von dergleichen Satiren giebt.) — Ungen. (Le faux Satir. puni .. Lyon 1696. 12.) — Laur. Bordelon (Hist. des imaginations extravagantes de Mr. Oufle, causées par la lecture des livres; qui traitent de la Magie, du Grimoire, des Demoniaques etc. etc. Par. 1710 12. 2 Bd. 1754. 8. 5 Th. Engl. 1711. 8. Deutsch, Danz. 1712 8. Diese Satire auf die Thorheiten der Einbildungskraft ist nicht so kräftig und glücklich, wie sie, zumahl in den gegenwärtigen Zeiten, geschrieben werden könnte. Dialog. des Vivans, Par. 1717. 12. Persönliche Satire auf damahls lebende Personen.) — Ungen. Sat. sur les femmes bourgeoises qui se font appeller Madame, p. le Chev. D. Haye 1713. 8. — La Mechanceté des filles, où sont decrites plusieurs ruses et finesses .. . . Troy. 1715. 12. La malice des femmes, avec la farce de Martin-baton, Par. (Troy.) 1715. 12. — Sat. du Triomphe de Cypris, ou adr. aux curieux de ce tems, s. l. et a 8. — Sat. amoureuses et galantes. p. le Sr. B. Amst. 1721. 12. — Benedict de Cantenac (Sat. nouv. Amst. s. a. 8.) — Ungen. (Les avantures de Pomponius, Chev. Rom. Rome (Par.) 1724. 12. Sat. auf den bekannten Regenten von Frankreich.). — Ich verbinde damit die, obgleich nie gedruckten, doch aus Handschriften genug bekannten, ums J. 1720 abgefaßten Philippiques des La Grange Chancel über eben diesen Gegenstand. — Ungen. Verités satir. en Dial. Par. 1725. 8. — Ign. Franc. Limojon de St. Didier († 1739. Seine Voyage au Parnasse, gehört zu den Satiren.) — Frc. August. Paradis de Moncrif (Les chats, Bargatelle satir. 1728. 8.) — Jean Bapt. Rousseau († 1741. Wird für den Verfasser verschiedener Schmähgedichte ausgegeben, welche unter dem Nahmen Couplets bekannt sind, und dem Rousseau eine Verweisung aus Frankreich zuzogen.) — Ungen. Estrennes badines, ou le Poete de la cour, relation comiquement fidele, p. le Chev. de Ment. . . 1739. 8. — Ungen. Epitre du Chev. des Cygnes à D. Quichotte de la Manche . . . s. l. et a. 4. Eine bittre Sat. auf Fürsten und Feldherrn. S. Freytags Nachr. von seltenen und merkw. Büchern. Th. 1. S. 213. — Jean Bapt. Jos. Villart de Grecourt († 1743. In seinen oft gedruck-

gedruckten Oeuvr. als Lauf. und Gen. 1747. Par. 1763. 12. 4 Th. Luxemb. 1780. 12. 4 Th findet sich, im 3ten Theile, unter der Aufschrift Philotanus, eine Satire auf die bekannte Bulle Unigenitus, nebst einer lat. guten Uebers. derselben.) — Pierre Frcs. Guyot Desfontaines († 1745. Seine erste satirische Schrift ist, meines Wissens, das Diction. neologique, Par. 1726. 12. worin der Styl der mehresten guten französ. Schriftsteller lächerlich gemacht wird. Nachdem er den Hrn. v. Voltaire, durch verschiedene Stellen in seinen Observat. sur les ecrits modernes gegen sich gereizt, und das Preservatif, welches sich in dem 62ten Bd. der Beaumarchaischen Ausg. der Voltairischen Werke S. 227. befindet, veranlaßt hatte, schrieb er im Jahre 1739. La Voltairomanie, worauf das Memoire sur la Satire von dem Hrn. v. Voltaire (ebend. S. 196.) erschien, welches, unter andern, verschiedene Nachrichten über die Satire in Frankreich enthält. Auch wird Desfontaines für den Verf. oder Sammler der Voltariana . . . Par. 1748. 8. gehalten, einer Sammlung von Schmäh- und Lügenschriften auf Voltaire.) — Themiseul de St. Hyacinthe (Le chef d'oeuvre d'un Inconnu . . . . à la Haye 1714. 8. 1744. 8. 2 Th. Lauf. 1758, 8. 2 Th. Bekannte Satire auf die ekelhaften Commentatoren alter Schriftsteller. Die dabey befindliche Deification du D. Arisiarchus Masso ist Spötterey über die Lächerlichkeiten einiger Gelehrten; sie schien den H. v. Voltaire mitzutreffen, welcher deswegen den St. Hyacinthe lange Zeit verfolgte.) — Jos. Ant. Dinouart (Sat. contre les visites du jour de l'an 1747. 12.) — Jul. Offray de la Meirie (Ouvrage de Penelope, ou Machiavel de Medecine 1748. 12 3 Bd. Les Charlatans demasqués, ou Pluton vengeur de la societé de Medecine, Par. 1762. 12. Satiren auf Arzneikunst, und Pasquille auf Aerzte.) — Fr. Mar. Arouet de Voltaire († 1778. Seine eigentlichen Satiren, als le pauvre diable, le Russe à Paris etc. finden sich in dem 14ten Bd. s. Werke S. 115 der Ausgabe von Beaumarchais. Die wegen ihrer Folgen merkwürdigste, im J. 1752. geschriebene, ist die berüchtigte Diatribe des D. Akakia, auf den Präsident Maupertuis, ebend. im 59ten Bde. welche deutsch, mit den übrigen Streitschriften, in einer Sammlung 1753. 8. erschien. Eine ähnliche Sammlung sind die Maupertuisiana, Hamb. 1753. 8. Auch finden sich, in dem angeführten Bande der Voltairischen Schriften, noch mehr, hieher gehörige scherzhaft satirische Aufsätze, so wie noch mehrere seiner übrigen Werke, als der Candide, Micromegas u. a. m. sich hieher rechnen lassen.) — Octavien de Guasco (Uebersetzer der Satires du Prince Cantemir 1750. 12. 2 Bde.) — Jean Ant. Rigoley de Juvigny (Mem. pour l'Ane de Jacq. Freron 1750. 12. Gegen die, so genannten, französischen Philosophen, welche der Gegenstand noch sehr viel anderer Broschüren dieser Art gewesen sind, als der Mem. pour servir à l'Hist. des Cacouacs, von Jacq. Nic. Moreau, u. v. a. m.) — Robbe de Beauveset (Sat. sur le gout 1752. 8. Au Comte de B. 1776. 8.) — Jean Mich. Sedaine (Bey s. Pieces fugitives en vers 1753. 12. finden sich auch einige Satiren.) — Tiphaigne de la Roche († 1774. Amilec ou la graine d'hommes 1754. 12. Auf Systemmacher. La Giphantie 1760. 8. 2 Bde. Engl. 1761. 12.) — Louis Guil. Baillet de St. Julien (Satir. nouv. 1754. 8.) — Rochon de Chabanes (Sat. sur les hommes 1758. 12.) — Daquin (Sat. sur la corruption du goût et du style 1759. 8.) — Jean Et. Le Brun de Granville († 1765. L'Ane litteraire, la Wasprie 1761. 12. Gegen Freron, Arnaud und Colardeau.) — Franc. Riccoboni (Le Goût du Siecle, 1762. 12.) — Ch. Palissot de Montenoy (La Dunciade ou la Guerre des Sots, Poeme 1764 und 1771. 12. 10 Ges.

eine Nachahmung Pope's, aber unter dem Werke des Engländers.) — Turgot (Les 37 verités, opposées aux 37 impiétés de Belisaire und Michel et Michau. S. den Mercure vom J. 1792. Men. Febr. S. 49) — Guymond de la Touche (Les soupirs du Cloitre ou le Triomphe du fanatisme, Lond. 1766 8. Gegen die Jesuiten) — Jean Mar. Bernard Clement (Sat. à Mr. Palissot de Montenoy. Gen. 1769. 8. Sur les abus du luxe, Gen. 1770. 8. Boileau à Voltaire 1773. 8. Mon dernier mot 1775. 8. Sur la fausse philosophie, und les charmes de la retraite 1778. 8. Le Cri d'un Citoyen 1784. 8. Gesammelt sind sie, mit mehrern, überhaupt neun Stück 1785. 8. erschienen.) — Ungen. Le roué vertueux. P. en IV ch. Laus. 1770. 8. mit Kupf.) — Ungen. Sat. contre le faux goût 1772. 8. — Salaun (Imitat. de la neuvieme Sat. de Boileau 1774. 8. Epitre à un Ami 1775. 8.) Gilbert († 1780. Le dixhuitieme siecle 1775. 8. Mon apologie 1778. 8.) — Chabanon (Seine Epitre sur la manie des jardins anglois 1775. 8. gehört unstreitig zu den Sat.) — Ungen. (Le dixhuitieme Siecle vengé 1776. 8. Eine sehr schlechte Vertheidigung.) — St. Marc (Epitr. aux François detracteurs de la France 1776. 8.) — Merard de St. Just unter dem Nahmen von Tansumir (Les deux Siecles, Dial. 1776. 12. und in L'Occasion, ou le moment 1782. 12.) — Ungen. Les mauvais Satiriques 1778. 8. — Ungen. Les Juvenales, Gen. 1780. 4. Vier mittelmäßige Sat. — Guyetand (Le Genie vengé, Haye 1780. 8.) — M. T. Rousseau (Sat. à Mr. François Peintre 1781. 8. Ueber die unsüchtigen Schriftsteller Sat. à Mr. de la G. 1781. 8. Ueber die litterar. Streitigkeiten.) — Barruel (Le choux et le navet 1782. Auf des de Lisle Poeme des Jardins.) — Chosal (Les Exilés du Parnasse 1783. 8. Mon Songe, imit. de Lucien 1784. 8.) — Ungenannte La Mesmeriade, in 3 Ges. 1784. 12. sehr mittelmäßig. — Le Siecle des Ballons 1784. 12. Gut. — Ungen. Mem. de l'Acad. des Sciences, Inscript. Belles lettres et beaux arts, etabl. ci-devant à Troyes, Par. 1785. 12. — Ungen. Confession gen. de l'année 1785. 12. — Epitre à Mr. le C. de Rivarol 1786. 8. — Ane promeneur, ou Crites promené sur son Âne 1786. 8. — Le bon homme aux bonnes gens, Amst. 1786. 8. — Piis (Les oeufs de Pacques de mes critiques 1786. 12. in Prosa und in Vaudevillen.) — Ungen. L'Almanac de la Samaritaine avec ses prédictions pour l'année 1787. P. 16. — Les entretiens du Palais Royal 1787. 12. 2 Bde. — Ungen. Les coups de patte de Frere Nicolas au reformateur franc. lere estafilade, P. 1788. 12. in Prose, auf die Schauspieler. — Ungen. Les premices de ma jeunesse, ou le Heros du Roy. de Cathai, dans l'année 90000. 1789. Engl. Lond. 1791. 12. Eine witzige Verspottung des Hofwesens in Prosa; Harlekin wird Feldherr, weil er den Lieblingshund der Königinn geheilt hat; und verliert seine Würde, weil er, als Feldherr, nicht auch ihre Katze in die Kur nehmen will. — Ungen. Doleance des fermiers generaux 1790. 8. — In den Opusc. poet. p. Michel Metrophile (Cubieres) 1791. 12 finden sich einige hieher gehörige Gedichte, als Les aveux du Comte Grifolin au Marquis Zinzolin und La Cour de l'aigle, ou la Duchesse Margot, das erstere gegen den petit almanac des grands hommes, das leztere auf die Verschwendung des Hofes, und den Unfug der Hofleute. — Ungen. La rebellion des bêtes 1792. 8.) — Les plaisirs de 1793. Sat. 8. — Les veillées du Couvent, ou le noviciat d'amour, Poeme eroti-satirique 1793. 12. Auch gehören zu den Satiren noch die Actes des Apôtres und mehrere, während der gegenwärtigen Revolution, erschienene Broschüren dieser

 Art.

Art. — — Satirische Romane, in französischer Sprache: Ausser verschiedenen hier angeführten, findet sich eine ziemliche Anzahl derselben in der bekannten Bibl. des Romans, Bd. 2. S. 253 verzeichnet, zu welchen noch: die Mem. de Mde de Barneveldt 1732. 12. 2 Bd von Guyon Desfontaines; die Voyage merveilleux du Prince Fanferadin dans la Romancie 1735. 12. von Hiac. Baugeant; Hist. de Ranutio d'Aletes, Ven. 1736. 12. 2 Bde. — u. d. g. m. gehören. — — Sammlungen französischer Satiren: Le Cabinet satyrique, ou Rec. de Poesies gaillardes de ce tems . . . tiré des cabinets des Srs. Sigogne, Regnier, Motin, Berthelot, Maynard et autres 1632. 1667. 1697. 12. 2 Bde. — Auch können allenfalls hierher noch ein grosser Theil der französischen Lieder, besonders die Vaudevilles, gezogen werden. — —

Satiren in englischer Sprache: Die älteste, mir bekannte, in Normännisch-sächsischem Dialekte, abgefaßte, und von Hickes, in s. Thes. bekannt gemachte, auch von Warton, in s. History of poetry, Bd. 1. S. 8 u. f. angeführte Satire, ist auf das Mönchsleben, und es fehlt ihr nicht an einzeln glücklichen Wendungen und Beschreibungen. Daß sie bestimmt war, öffentlich, bey Festlichkeiten gesungen zu werden, zeigt eine darin befindliche Stelle an. Warton, a. a. O. S. 36. bemerkt zugleich, daß die frühere, englische Satire, das mehreste Mahl in Allegorie eingehüllt, und zugleich äußerst plump, und ungezogen gewesen. Die Gegenstände derselben scheinen Geistliche und Rechtsgelehrte, und die Satire fast immer persönlich gewesen zu seyn. — Aus der Mitte des dreyzehnten Jahrhundertes (1264) ist eine satirische Ballade auf den König Richard, abgedruckt in den bekannten Reliques, Bd. 2. S. 2 u. f. übrig, die einzele glückliche Stellen, und dem Verf. der Observat. upon the statutes, chiefly the more ancient, S. 71. Ausgabe von 1766. zu Folge, um das Jahr 1276, ein Gesetz gegen die Libelle veranlaßt hat. Und ähnliche, politischsatirische Balladen, finden sich jetzt noch in Handschriften, und scheinen im 13ten und 14ten Jahrhunderte, allgemein Statt und Einfluß gehabt zu haben. Warton, a. a. O. S. 58.) — Robert Longlande (1350. Seine Vision of Pierce Plowman ist sichtlich eine Satire auf die, den mehresten Ständen eigenen Laster, besonders aber auf die Klerisey, und die Ungereimtheiten des Aberglaubens. Der Verfasser dichtet, daß Pierce Plowman auf einem Hügel entschlafen sey, und nun diese Gesichter, deren überhaupt 20 sind, welche aber auf keine Art zusammen hängen, gehabt habe. Auszüge daraus finden sich, im Warton, a. a. O. S. 226. aus welchen sich zeigt, daß es wirklich reich an allegorischer Erfindung, an Witz und an Laune ist.) — Zu diesem Gedichte gehört Pierce the Plowman's Crede, von einer andern Hand, aber, wie das vorhergehende, Satire, und zwar auf die Bettelmönche. Auch diesem fehlt es nicht an Humor. S. Warton, a. a. O. S. 287 u. f.) — Jeffry Chaucer († 1400. Ihm wird The Plowman's Tale, eine sichtliche Nachahmung der vorhin angeführten Vision, zugeschrieben; vielleicht ist er auch Verf. des vorhin angeführten Crede. (S. Warton's hist. of Engl. Poet. Bd. 1. S. 306. N. X.) In der Erzählung, Sir Topas, macht er die Romanzen der Zeit lächerlich. Und, in so ferne der Roman de la Rose viel Satire enthält, und er Uebersetzer derselben ist, gehört er auch deswegen hierher. S. übrigens von ihm die Art. Erzählung, S. 127. b. und Heldengedicht, S. 553.) — Wegen der genauen Verwandtschaft zwischen der englischen und schottischen Sprache, glaube ich, hier am füglichsten Will. Dunbar's (1450) Daunce (Tanz) der sieben tödlichen Sünden anführen zu können. Einen Auszug daraus liefert Warton, im 2ten Bd. S. 272 seiner History of Engl. Poetry. S. auch die Ancient Scottish Poems, Edimb. 1770. 8. Auch sein Testament, of

Maister

Maister Andro Kennedy, worin, die Leichengebräuche der römischen Kirche lächerlich gemacht werden, gehört hierher. Es ist in dem sogenannten Makaronischen Style (s. den Art. Scherzhaft) abgefaßt, und findet sich in den Anc. Scottish Poems, Edinb. 1770. S. 35. — Dav. Lyndesay, auch ein schottländischer Dichter, aus diesem Zeitpunkte, gehört, wenigstens seiner Complaynt, über die traurige Verfassung Schottlandes, unter Jacob dem fünften, und der ähnlichen Complaynt of the Papingo, so wie wegen seines Gedichtes in contemption of syde taillis (auf die langen Schleppen der Frauenzimmer) hierher. Auszüge liefert Warton, a. a. O. S. 315 u. f. aus welchen erhellet, daß diese Gedichte, für jene Zeiten, gleich glückliche Wendungen und Darstellungen haben. — Ein ungenannter Schottländer, um J. 1516, hat ein ähnliches Gedicht, Duncan Laider, über das Verderben der Sitten, hinterlassen. Es ist in Form eines letzten Willens, oder Testamentes, abgefaßt; seinem Curatus, z. B. vermacht er die Nachläßigkeit im Unterricht seiner Kirchkinder, Schmutz und Unwissenheit; dem Abte Stolz und Dünkel; den Mönchen Schmeicheley und Heucheley u. s. w. — John Skelton († 1529. In seinen Works, Lond. 1512. 1736. 8. findet sich eine Menge, größtentheils niedrig-komischer, satirischer Gedichte, als satirische Balladen auf die Bettelmönche (S. 200. der letzten Ausgabe) Spöttereyen auf den Card. Wolsey, auf das Hofleben, sehr oft im Makaronischen Style, in der Form von allerhand Stanzen. Sein Leben wird in Cibbers, oder vielmehr Shiels, Lives of the Poets, Bd. 1. S. 27. erzählt. S. auch Warton, a. a. O. Bd. 2. S. 336.) — Gilbert Pilkington (Unter diesem Nahmen, obgleich viel später, und erst unter der Regierung Heinrich des achten geschrieben, ist das Tournament of Tottenham, von Will. Bedwell, Lond. 1631. 4. und auch in den Reliques, Bd. 2. S. 13 u. f. herausgegeben worden; eine sichtliche Satire auf die Thorheiten des Ritterwesens, und merkwürdig, durch die gute Wendung, mit welcher der Verf. sie macht. Proben davon finden sich auch in Wartons Hist. of Engl. Poetry, Bd. 3. S. 102. u. f.) — Ch. Bansley (1540. Eine Sat. auf Frzr. S. Warton, a. a. O. Bd. 3. S. 84.) — Ungenannter The Scole Howse . . . Lond. 1542. eine Satire auf das weibliche Geschlecht.) — In diesen Zeitpunkt fallen eine Menge anonymer Satiren auf das Pabstthum und die Reformation, als The Downfall of Antichristes mass, eine Ballade von Luther, dem Pabst, einem Cardinal, und einem Hauswirthe (in den Reliq. Bd. 2. S. 111.) der kleine John Niemand (ebend. S. 121.) The Pare-Help, Lond. 1550. 4. u. a. m. (S. Wartons Hist. of Engl. Poetry, a. a. O. S. 145-196.) — Th. Wyat (1557. Warton, a. a. O. Bd. 3. S. 38. nennt ihn the first polished english Satirist, aber in s. Songs and Sonnettes 1557. 4. finden sich nicht eigentliche Satiren, sondern nur einzele satirische Züge in s. Episteln und Liedern. Einige Nachricht von ihm giebt Cibber, im 1ten Bd. S. 53 u. f. s. Lives.) — George Gascoyne († 1577. The Steelglass 1577. Eine allgemeine Satire auf die Mißbräuche der verschiedenen Stände, in reimfreyen Versen. Einige Nachr. von dem Verf. giebt die Biogr. dramat. Art. Gascoyne. — Th. Lodge († 1625. Alarm against Usurers 1584. Ob sein Euphues golden Legacy auch zu den Satiren gehört, weiß ich nicht.) — Ungen. A pleasant Satyre of Poesie, memppized 1595. 12. — Ungen. The Blacke booke 1604. 4. Auf die Vergnügungen der Zeit, das Theater, das Tabakrauchen, u. d. m. — John Donne († 1631. In seinen Poems, L. 1628. 8. 1719. 12. finden sich sechs Satiren, wovon Pope zwey, und Parnell eine modernisirt haben, und die, reich an Gedanken, und an glücklichen Wendungen, in einer größtentheils undichterischen Schreibart abgefaßt, und zum Theil schmutzig sind. Aber er ist keines-

wegen der Lucil d. h. der älteste Satirendichter der Engländer, wie die Folge zeigen wird. Hr. Flögel, im 2ten Bd. seiner Geschichte der komischen Litteratur, S. 345. schreibt auch eine prosaische Satire auf die Jesuiten, Ignatius, his Conclave . . . Lond. 1635. 8. ihm zu; in seiner Lebensbeschreibung, in den bekannten Lives of the Poets of Great Britain and Ireland Bd. 1. S. 102 u. f. wird deren nicht gedacht.) — Mich. Drayton († 1631. In dem 2ten Bd. s. im Jahre 1627. fol. gedruckten Gedichte findet sich eine Satire, auf die Begierde der Frauenzimmer, einen männlichen Anstand zu haben, und auf die weibischen Bekleidungen der Mannspersonen.) — Robert Anton (Philosophers Satyrs, Lond. 1616. 4.) — Jos. Hall (1647. Seine Satiren, in sechs Büchern, erschienen unter der Aufschrift Viridemiarum, zuerst im Jahre 1597. und zuletzt, Lond. 1753. 8. Im Grunde ist er der erste englische Satirist, der Zeit nach, und früher als Donne. S. Satiren fehlt es nicht an einzeln vortreflichen Zügen. Sein Leben wird im Cibber, Bd. 1. S. 320. beschrieben.) — John Marsten (Ich setze ihn nach Hall (ob er gleich, wahrscheinlicher Weise, früher gestorben ist) weil seine Sammlung von Satiren, in 3 Büchern, unter der Aufschrift, The scourge of Villany, Lond. 1598. 8. später, als die vorhergehenden erschienen, und mit einem Auge auf jene, zum Theil, geschrieben sind. Warton, in seiner History of Poetry, Bd. 3. S. 318. N. 10. giebt ihnen den Titel: Certayne Satyres. Neu gedruckt sind sie 1765. 12. worden. Nachrichten von dem Verfasser finden sich in Cibbers Lives, Bd. 1. S. 120.) — W. Rowlands (The letting of Humours Blood in the Head-vaine 1600.) — Pet. Hausted († 1645. Bey s. Lecture ad Populum, Oxon. 1644. 4. findet sich a Sat. against sedition. Nachr. von dem Verf. giebt Cibber, a. a. O. Bd. 1. S. 300 u. f.) — Th. Nash (Er wird unter die bittersten Satiristen, zu den Zeiten Karl des ersten, gesetzt; aber eigentliche Satiren von ihm finden sich nicht, wofern man nicht seine Streitschriften gegen Harvey, als Have with ye to Saffron Walde, und die Four letters confuted dazu rechnen will. S. Cibber, a. a. O. S. 347. und die Biogr. Dram. Art. Nash.) — Ungen. Satirical Characters 1658. 12. — Abr. Cowley († 1667. The Puritan and the Papist 1643. 4. und in s. W. 1777. 8. 3 Bde.) — John Denham († 1668. Ihm schreibt Cibber, a. a. O. Bd. 3. S. 8. die Directions to a Painter 1666. 8. eine Satire auf verschiedene, in dem holländischen Kriege verwickelte Personen zu.) — Ungen. Unkinde desertor of loyal men and true friends 1676. 8. Auf den Herzog von Ormond.) — John Birkenhead († 1679. Mercurius Aulicus 1642-1645. 4. News from Pembroke and Moutgommery or Oxford manchestered 1648. 4. Auf den Gr. Pembroke. The assembly Man. 1663. 4. und in einer, mit dem Titel: Witt and Loyalty revived 1682. erschienenen Sammlung von poet. und prosaischen Satiren von Cowley, Buttler, u. a. m. S. übrigens Cibber, a. a. O. Bd. 2. S. 178 u. f.) — S. Butler († 1680. Wegen s. Hudibras s. den Art. Scherzhaft. Aber s. posthumous Works 1750. 12. und s. Remains with notes by R. Thyer 1759. 8. 2 Bde. enthalten mehrere hieher gehörige Aufsätze.) — Ungen. Sat. against Separatists 1675. 8. — John Wilmot, Gr. v. Rochester († 1680. Seine, verschiedentlich gedruckten Werke, als Lond. 1710. 1752. 1758. 8. enthalten verschiedene Satiren, als auf den Menschen, auf seine Zeiten, auf Tunbridge Wells, auf die Ehen, Horazens zehnte Satire des ersten Buches, eine Nachahmung der ersten Satire des Juvenal (welche Anpassungen alter Gedichte auf neuere Zeiten damahls in Brauch kamen) und verschiedene Pasquille auf Carl den 2ten, auf den Ritter Scroop, unter der Aufschrift, Vertheidigung der Satire, welchen allen es nicht an kräftiger

figer Darstellung und an Witze fehlt, die aber, zum Theil, höchst frech geschrieben sind. Man vergleiche indessen seine Satire auf den Menschen, und seine Nachahmungen der Alten, mit der ähnlichen Arbeit, und den ähnlichen Bemühungen des Boileau, um zu sehen, wie weit dieser unter jenem steht. Sein Leben befindet sich in Cibbers Lebensbeschr. Bd. 2. S. 269. und in Johnsons Lives of the most eminent English Poets, Bd. 1. S. 289. Ausg. von 1783. u. a. m. Ueber seine endliche Bekehrung hat der bekannte Bischof Burnet ein eigenes Werk geschrieben.) — George Wharton († 1681. Seine Hemeroscopions, oder Almanache, von den Jahren 1640. bis 1666. sind alle mit kleinen satirischen Gedichten auf die damahligen Zeiten, gewürzt. Sein Leben findet sich in Cibbers, oder Shiels bekannten Lives, Bd. 2. S. 219.) — John Oldham († 1683. War, nebst dem Rochester, einer der ersten, welcher die Satiren der Alten, in Nachahmungen, angewandt auf die neuern Zeiten, übersetzte, und, zu seiner Zeit, einer der ersten satirischen Dichter der Engländer. In seinen Works, Lond. 1686. 8. 1722. 12. 2 Bd. 1770. 8. 3 Bde finden sich verschiedene, welche nicht ganz schlecht, und unter welchen die auf die Jesuiten die nachdrücklichste ist; sie ist auch einzeln 1684 und 1703. 8. gedruckt. Das Leben des Verf. findet sich bey Cibber, a. a. O. Bd. 2. S. 337.) — Ungen. Scandalum magnum, or Potapski's case, a Sat. against Polish oppression, s. l. et a. (1680.) 4. — John Cleveland († 1685. Character of a London Diurnal 1644. 1647. 4. The mixt Assembly. A committee Man. u. a. m. in s. Poems etc. 1677. 8. Gegen die damahligen Rebellen. S. Leben erzählt Cibber, a. a. O. Bd. 2. S. 16 u. f.) — Th. Otway († 1685. The Poets Complaint to his Muse, or a Sat. against Libels 1680. 4. und im 3ten Bd. S. 337. s. Works 1767. 8. 3 Bde. wo das Gedicht den Titel Ode führt, weil es in Stanzen, deren 21 sind, abgefaßt ist.) — Villiers, Herz. von Buckingham († 1687. The Rehearsal, Lond. 1671. 4. und nachher noch sehr oft gedruckt, eine bekannte Satire auf den damahls, in den Trauerspielen, herrschenden Schwulst und Unsinn, besonders in den Drydenschen Stücken. Aehnlichen Zweck hat die Satire Timon. Auch befinden sich in seinen Werken, L. 1681. 8. 2 Bd. 1715. 1764. 8. 2 Bd. noch einige Satiren. Sein Leben findet sich in dem angeführten Werke des Cibber, Bd. 2. S. 301 u. f.) — George Etheredge (1688. Nadam Nelly's Complaint, und The lady of pleasure, auf die bekannte Maitresse Karl des 2ten.) Rob. Gould (Poems consisting chiefly of Satires and satiric. Epist. 1689. 8. The corruption of the times, a Sat. 1693. 4.) — John Dryden († 1701. Eine Satire auf die Holländer, geschrieben im J. 1662. soll seine erste Arbeit dieser Art seyn; sie findet sich im 1ten Bd. s. Original Poems, Glasg. 1756. 8. S. 126. Absalom and Achitophel, ebend. S. 135. Eine Satire auf die Rebellen, unter Monmouths Anführung, erschien im J. 1681. und wurde von Will. Coward, und auch von Fr. Atterbury, im J. 1682. 4. in einer lateinischen Uebersetzung herausgegeben. Es veranlaßte verschiedene Satiren auf Dryden, als von Sommers, Dryden's Satire on his Muse; von Settle, Absalon senior; von einem Unbekannten, Azaria and Hushai. An dem 2ten Theile des Absalon hat Dryden nur einigen Antheil. In eben diesem Jahre ließ er The Medal, ebend. S. 183 welche ähnliche Zwecke hat, drucken. Auch diese wurde von Settle durch die Medal reversed beantwortet. Sein Uebergang zu der römischen Kirche, und sein, zu der Vertheidigung dieser, geschriebenes Hind and Panther (welches Gedicht wohl mehr Vertheidigung der röm. Kirche, als Satire ist) ebend. Bd. 2. S. 1. veranlaßte eine Menge Satiren auf ihn, und Spöttereyen über dieses Gedicht, als The City Mouse and Country Mouse von

Halifax und Prior, eine Schrift von Th. Brown, ' Reasons " of ; Mr. Bayes changing his Religion u. a. m. Wie er, durch diesen Uebergang, seinen Posten als Hofpoet verlohr, schrieb er auf seinen Nachfolger, Shadwell, eine bittre Satire, Mac-Flekuoe, ebend. Bd. 1. S. 127. das Muster der Dunciade. Sein Leben findet sich im Cibber, Bd. 3. S. 64. in Johnsons Lives, Bd. 2. S. 1 u. f. Ausgabe von 1783.) — Ungen. Folly of Love, a new Sat. against Women 1693. 4. — S. S. The loyal and impartial Satyrist, cont. eight miscellaneous Poems 1694. 8. — Thom. Brown (†1704. In seinen Werken, Lond. 1707. 12. 4 Bd. finden sich eine poetische, aber noch mehrere prosaische Satiren, Pasquille, welchen es nicht an Humor, wohl aber an Feinheit fehlt. Sein Leben findet sich im Cibber, Bd. 3. S. 204.) — J. Pomfret 1707. Reason geschrieben im J. 1700. und nach seinem Tode herausgegeben. Auf die damaligen Streitigkeiten über die Lehre von der Dreyeinigkeit. Das Leben des Verf. findet sich bey Cibber, a. a. O. Bd. 3. S. 218.) — Will. Walsh (†1709. Aesculapius or the Hospital of fools erschien erst nach seinem Tode, Lond. 1714. Es ist eine Nachahmung des Lucian, in Prose geschrieben, und hat einige witzige Wendungen. In das Französische ist es im Jahre 1765. und in das Deutsche, Wien 1771. übersetzt worden. Das Leben des Verf. ist im Cibber, Bd. 3. S. 151. und in Johnsons Lebensbeschreibung Bd. 1. S. 451. Lond. 1783. 8. 2 Bd. zu finden. — Chr. Gr. v. Dorset (†1706. Seit der Zeit, daß Prior diesen, seinen Patron, und mehrere englische Dichter diesen ihren Gönner, seines satirischen Talentes wegen, so hoch gepriesen haben, prangt er immer unter den englischen Satirikern vom ersten Range, und doch bestehen seine Satiren in ein paar leidigen unzüchtigen Pasquillen. Sie sind gewöhnlich bey Rochesters Werken befindlich; so wie sein Leben im Cibber, Bd. 3. S. 122. und in Johnson, Bd. 1. S. 415.) — Ungen. A Sat. against Wine 1705. f. — John Duntons Whipping Post, or a Satyr on every body 1706. 12. — Will. King (†1712. The Transactioneer, or usefull Transactions 1708. 8. Eine prosaische, eben so lachende als bittre Sat. auf Sloanes Schriften in den Transactions . . The Toast, an. Almons Foundlings Hospital for Wits, und Nero, a Sat. in s. Poems Bd. 2. S. 652 der Bellschen Ausg. Auch gehören zu den satir. Gedichten noch s. Eagle and the Robin, und Robin Redbreast with the Beasts, ebend. S. 46 u. f. Das Leben des Verf. findet sich bey Cibber, a. a. O. Bd. 3. S. 228. und in Johnson, Bd. 2. S. 259. Ausg. von 1783.) — John Hughes (†1719. Sein Charon, or the Ferry Boat, a Vision 1718. 8. eine Nachahmung des Lucian, gehört, im Ganzen, zu den Satiren.) — Sheffield, Herz. von Buckingham (†1720. Sein im J. 1675 geschriebener Essai on Satire ist im Grunde eine Satire auf die Satiriker, und einige seiner Zeitgenossen. Sie findet sich in seinen verschiedentlich gedruckten Werken, als Bd. 1. S. 75. Lond. 1753. 8. Bd. 2. und hat ganz leidliche Stellen. Sein Leben wird vom Cibber, Bd. 3 S. 285. und von Johnson, Bd. 2. S. 429. erzählt.) — Ungen. In einer, im J. 1722. 12. erschienenen Samml. von Miscellanies findet sich eine Satire against Snuff. — Will. Congreve (†1728. Unter seinen vermischten Gedichten ist, unter der Aufschrift, Doris, eine Sat. auf ein Frauenzimmer. (Bd. 3. S. 293. Ausg. von 1753) und ebend. S. 259. eine Uebers. der eilften Sat. des Juvenal. Sein Leben wird von Cibber, Bd. 4. S. 83. und von Johnson, Bd. 3. S. 41. erzählt. — Rich. Blackmore (†1729. Sat. against Wits 1700. f. und in s. Poems 1716. 8. Diese Sat. veranlaßte einige Gegenschriften, die mir nicht bekannt sind. S. Johnsons Lives, Bd. 3. S. 72.) — Mistr. Manley (†1724. Memoirs of the new Atalantis, Lond. 1710. 12. 4 Bd. Französisch, à la Haye 1713. 8. 3 Bd. Deutsch,

Deutsch, f. 1. et a. 8. Allegorische Satire auf die englischen Sitten, vorzüglich auf diejenigen Personen, welche die bekannte große Staatsveränderung bewirkten. Ihr Leben findet sich im Cibber, Bd. 4. S. 4.) — Dan. von Foe († 1731. Unter seinen vielen, gegen das Ministerium, die Kirche, und die Schriftsteller geschriebenen Pasquillen, zeichnet sich The true-born Englishman, eine Satire auf die ganze Nation, veranlaßt durch eine Satire von Joh. Tutchin, die Fremden betitelt, durch lebhafte Darstellung aus. Die merkwürdigsten unter den übrigen sind, Reformation of manners, More reformation, a Hymn to the Pillory. Sie finden sich in der, von ihm selbst besorgten Samml. s. Werke 1705. 8. 2 Bde. Auch findet sich daselbst der Shortest way with the dissenters, welcher einzeln, L. 1703. 4. erschien, und einige Gegenschriften veranlaßte, aber doch nur sehr uneigentlich zu den Satiren gehört. De Jure divino, 1706. 8. In neuern Zeiten sind diese mit seinen übrigen nicht hieher zu rechnenden Schriften in 24 Bde. 12. gedruckt worden, und G. Chalmers hat 1790. 8. eine Lebensbeschreibung desselben herausgegeben. Auch im Cibber. Bd. 4. S. 313 u. f. ist sein Leben erzählt.) — John Dennis († 1733. Ausser vielen kleinen Aufsätzen gegen Steele, Addison, Pope u. a. m. gehört sein, in Prosa geschriebener Essay upon public spirit 1711. 8. unstreitig zu den Satiren auf die Sitten und die Ueppigkeit der Zeit. Sein Leben findet sich im Cibber, Bd. 4. S. 215 u. f.) — John Arbuthnot († 1734. Seine Miscellaneous Works, Lond. 1751. 12. 2 Bd. enthalten größtentheils nichts, als satirische, mit vieler Laune, geschriebene Aufsätze über politische und litterarische Begebenheiten seiner Zeit.) — Nic. Amhurst († 1742. Eine Satire auf die Universität Oxford, unter der Aufschrift, Oculus Britanniae, an heroi - panegyrical Poem, Oxf. 1724. 8. Ein ähnliches Werk ist das Wochenblatt, Terrae filius, or the secret history of Oxford, Lond. 1721. 12. 2 Bd. Auch findet sich in seinen Miscellanies, außer dem ersteren, noch ein satirisches Gedicht, The convocation, in fünf Gesängen gegen die Bischöfe, und verschiedene kleinere Satiren. Sein Leben wird in Cibbers Lives, Bd. 5. S. 335. erzählet.) — Rich. Savage († 1743. The progress of a Divine 1735. 8. Vorzüglich gegen den damahligen Bischoff von London. London and Bristol delineated in der Samml. s. W. 1775. 8. 2 Bde. Auch finden sich daselbst noch einige kleinere Satiren, als auf den bekannten Richter, Page, u. a. m. Das Leben des Verf. erzählt Johnson Lives, Bd. 3. S. 171 u. f.) — James Miller († 1743. Harlequin Horace, eine Satire auf den damahligen Vorsteher der Bühne, Rich. Are these things so? Auf den Minister Walpole. Das Leben des Verf. findet sich in Cibbers Lives, Bd. 5. S. 332.) — Alex. Pope († 1744. Seine ersten satir. Schriften, verfaßt in Gemeinschaft mit Swift, waren die Memoirs of Parish Clerk, eine Verspottung des Burnet, a Debate upon black and white horses, und The Art of sinking in Poetry (Deutsch, Leipz. 1733. 8. und mit Anwend. auf Deutschland, ebend. 1734. 8.) gedruckt in den Miscell. Lond. 1717. 12. 3 Bd. Dieses letztere Werk, in welchem unter andern die Werke verschiedener Dichter in gewisse Classen gebracht, und die Verfasser mit Buchstaben bezeichnet waren, veranlaßte eine Menge Pasquille und Satiren auf Pope, der vorher schon, bey Gelegenheit seiner Uebersetzung des Homer, von verschiedenen war gemißhandelt worden. Sich zu rächen, schrieb er, die bekannte Dunciade und Swift gab solche, Dubl. and Lond. 1727. 8. und 12. aber nur drey Bücher heraus. Da sie indessen mit jenem Werke in Einem Jahre gedruckt wurde: so scheint sie wohl nicht erst, nach Erscheinung der, gegen dasselbe geschriebenen Satiren abgefaßt, sondern schon fertig gewesen zu seyn. Im Jahre 1728. kam sie mit Anmerkungen oder Erläuterungen, und erst

im

im J. 1742. das 4te Buch heraus. Deutsch, Zür. 1749. 8. In den Jahren 1730-1746 ließ er s. zwey Nachahmungen Horazischer Satiren, im J. 1745. den Prolog dazu an Arbuthnot, und im J. 1738. den Epilog drucken. Um dieselbe Zeit erschienen auch die Memoirs of Mart. Scriblerus, eine Satire auf den Pedantismus mancher Gelehrten; deutsch durch H. L. Ibbecken, Quedl. 1783. 4. Aber zu seinen Satiren gehören auch noch der größte Theil der Moral Essays, und vorzüglich der Brief über die weiblichen Charaktere, dessen Werth man am anschaulichsten sieht, wenn man ihn mit der Satire des Boileau auf das weibliche Geschlecht vergleicht. Pope's sämmtliche Werke sind deutsch (von Hrn. Dusch) Alt. 1758-1769. 8. 5 Bde. herausgekommen: sein Leben findet sich in Cibbers Lives, Bd. 5. S. 219. In Johnsons Lives I. Bd. 4. S. 1. u. f. Ausg. von 1783. In dem bekannten Essay on the Genius and Writings of Pope handelt der X - XIII Abschn. Bd. 2. S. 126 u. f. von den oben angeführten Schriften.) — Jon. Swift († 1745. Von seinen, so vielen satirischen Schriften, begnüge ich mich, die wichtigern anzuzeigen, als The Tale of a Tub. 1704. The Battel of the books. (Auf den Streit über die alten und neuern Schriftsteller, nach einer ähnlichen Idee eines französischen Schriftstellers, Le Combat des livres) Argument against abolishing Christianity, 1708. Prophecies of J. Bickerstaff, 1708. Vindication of Bickerstaff, 1709. Travels of Lem. Gulliver, 1727. Polite Conversation 1738. Kein Schriftsteller hat, meines Bedünkens, die Ironie so gut verstanden, als Swift. Von seinen Schriften sind verschiedene Sammlungen da, als von Hawkesworth, mit dem Leben desselben, Lond. 1755 u. f. in 14 Quart, und 25 Octavbänden; die letzte, nebst seinem Leben von Sheridan erschien, im J. 1784. in 17 B. 8. Hiezu kommen noch Miscell. Pieces in Prose and Verse, 1789. 8. Deutsch sind die bessten s. Schriften, Hamb. 1756 u. f. 8. 8 Bde. erschienen; und von dem Mährchen von der Tonne ist mehr, als eine Uebersetzung vorhanden. Mehrere Nachrichten von diesem sonderbaren Manne geben die Remarks on the Life and Writings of D. J. Swift. . . . by Orrery, Lond. 1752. 8. Deutsch, Hamb. 1752. 8. gegen welche Delany Anmerkungen schrieb. Essay upon the Life, Writings and Character of J. Swift, by . . . Swift, Lond. 1755. 8. Cibbers Lives, Bd. 5. S. 73. Johnsons Lives, Bd. 3. S. 353. Auch haben die vorher erwähnten beyden letzten Herausgeber seiner Schriften ihnen eine Lebensbeschreibung des Verf. vorgesetzt; und in den Litter. Relics 1789. 8. findet sich auch noch etwas über ihn.) — Aaron Hill († 1749. The progress of wit, a Caveat for the use of an eminent Writer 1728. 8. Auf Pope. The tears of the Muses 1737. 8. Eine allg. Sat.) — Leonh. Welsted († 1749. The Triumvirate, or a letter from Palemon to Celia 1717. 8. auf Gay, Arbuthnot und Pope, wofür dem Verf. eine Stelle in der Dunciade zu Theil wurde. Sein Leben findet sich, bey Cibber, im 4ten Bde. S. 205.) — Mar. Wortley Montague (Six Town Eclogues. . . L. 1747. 4. wovon aber der angeführten Verfasserin nur 5, und der Basset table dem Pope gehört. Sie finden sich auch im 1ten Bd. der Dodsleyschen Collection of Poems, by Sev. Hands.) — Ch. Churchill († 1764. The Rosciade 1761. 4. das erste, und, meines Bedünkens, auch das beste seiner Gedichte, gegen die Schauspieler gerichtet. Apology dieses Gedichtes und gegen die Reviewers 1761. 4. The Night 1761. 4. worin er, zu Rechtfertigung seiner Ausschweifungen, behauptet, daß der Mensch seine Thorheiten nicht verbergen müsse; The Ghost in vier Büchern 1762. 4. ein damahls bekanntes Gespenstermährchen, das ihm Gelegenheit zu Satiren auf allerhand Personen, besonders den bekannten Johnson, gab; The Prophesy of Famine, 1763. 4. auf Schottland; Epistle to Hogarth 1763.

1763. 4. The Conference 1763. 4. Th Duellist 1763. 4. Gotham drey Bücher 1764. 4. The Farewell 1764. 4. The Candidates 1764. 4 The Times 1764. 4. Independence 1764. 4. The Journey 1764. 4. Poetry Professors 1764. 4. The Author 1764. 4. Gesammelt in s. W. 1765. 4. 2 Bde. 1778. 8. 3 Bde. Auch schrieben ihm die Reviews noch The jumble, a Sat. 1764. 4. zu; und Flögel hat ihn mit Unrecht zum Verfasser des Rodondo, or the State Juggler's gemacht. Uebrigens veranlaßten diese Gedichte eine Menge andrer Gedichte und Satiren auf den Verfasser, als The Anti Rosciad 1761. 4. Epistle to the Author 1761. 4. An Epistle by Dr. Hayes 1761. 4. Woman, an Ep. 1763. 4. The prophecy of Genius 1763. 4. The rural conference 1763. 4. Pags reply to Parson Bruin 1763. 4. Epist. to the irreverend Ch. 1764. 4. The patriot Poet 1764. 4. The cap and staff 1764. 4. Churchill dissected 1764. 4. The contrast 1764. 4. The anti tim s 1764. 4. u. a. m) — Dav. Mallet († 1765. Sein im Jahre 1733. geschriebenes Gedicht, Verbal criticism, ist keinesweges eine schöne Satire; es ist im Grunde nichts, als Erweiterung eines, von Pope geschriebenen Fragmentes, das Mallet nicht verstand, oder nicht verstehen wollte; und mit mehr Zuversicht, als Kenntniß, mit mehr Petulanz als Witz geschrieben; nur die Versification ist erträglich. Das Leben des Verfassers findet sich in Johnsons Lives, Bd. 4. S. 423. in den angeführten Ausgaben.) — Ed. Young († 1765. The Universal Passion, in sieben Satiren, in den J. 1725-1728. und nachher unter der Aufschrift, Love of Fame, in s. W. Lond. 1762 u. f. 8. 6 Bd. 1768. 4. 4 Bd. Deutsch, von einem Ungenannten, und von Hrn. Ebert, nebst den Nachtgedanken, Brschw. 1760 1771. 8. im 5ten Bd. Der Dichter hat alle sieben Satiren in Ein Ganzes zu verbinden gesucht, welches aber, meines Bedünkens, dadurch, daß alle sieben aus einzeln Epigrammen gleichsam bestehen, wieder aus einander fällt, und wohl bey der ersten Lectüre unterhält, aber nicht leicht zu einer zweyten, und um desto minder lockt, da eben diese Manier den Dichter natürlich verhindern mußte, tief in das menschliche Herz einzudringen. Das Leben des Dichters findet sich in Johnsons Lives, Bd. 4. S. 337.) — Th. Newcombe (The Manners of the Age in thirteen moral Sat. Lond. 1733. 8. und in s. Poems 1770. 4. Nur in einzeln Stellen ist er Youngs Nachahmer, und keinesweges glücklicher Nachahmer.) — Paul Whitehead († 1775. In seinen Poems, Lond. 1774. 8. 2 Bde. 1788. 8. 3 Bde. stehen einige Satiren, als The Manners, ums J. 1740. ungefähr, und gegen Staatsbediente geschrieben, The state dunces, u. a. m. welche sich durch nichts, als Parthey- und Pasquillgeist auszeichnen) — Sam. Johnson († 1785. London, eine Nachahmung der 3ten Satire Juvenals. 1738. 4. und im 1ten Bd. S. 185. der bekannten Dodleyschen Collect. 5te Ausg. The fashion, ebend. im 3ten Bd. S. 274. The vanity of human wishes, ebend. Bd. 4. S. 152. Von seinen prosaischen Schriften gehören noch zu den Satiren: Marmor Norfolciense, an Essay on an old prophetical Inscription 1739. 4. und A compleat vindication of the Licenser of the stage from the malicious and scandolous aspersions of Mr. Brook 1739. 4. Sie sind in s. W. 1787. 8. 11 Bde. gesammelt; und sein Leben von Jos. Tower 1786. 8. Von Hawkins 1787. 8. Von Boswell 1791. 4. 2 Bde. so wie im Essay on the life and Genius of J. von Murphy 1792. 4. u. a. m. herausgegeben worden. Auch sind s. Poet. Works 1785. 8. einzeln erschienen.) — S. Jenyns (Von diesem Dichter sind, so viel ich weiß, die, von den HH. Schmid und Flögel, dem Johnson zugeschriebenen, ebend. Bd. 3. S. 167. gedruckten Satiren: The modern fine gentleman, und The modern fine Lady. Auch

finden sich beyde in s. Miscell. P. 1761. 8. 2 Bde.) — Lord. Hervey (Eine Satire, in der Manier des Persius findet sich in Dodsley Coll. Bd. 5. S. 147.) — Will. Kenrik († 1779. The Candidcade 1748. The Triumvirade 1749. The Processionade 1749. The Piscopade, The Scandalizade, The Pasquinade 1753. 4. Zusammen in den Remarkable Satires 1760. 8. und in s. Poems ludicr, sat. and moral 1768. 8. Lexiphanes 1767. 8. in Prose auf Johnson.) — Ungen. The theatrical Manager, a dram. Sat. 1751. 8. Auf Garrik. — Ungen. Swearing, a Sat. 1751. 8. — Th. Warton († 1791. Newmarket 1751. 4. und in s. Poems 1791. 8. — Ungen. Tun, a Sat. 1752. 8. — The Tythepig 1752. 4. — Abuse of Poetry 1752. 4. — The present Sate of Litterati 1752. 4. — Taste, a Sat. 1753. f. — Christph. Smart (The Hilliad, an epic P. 1753. f. und, so viel ich weiß, in s. P. 1763. 4. 1791. 12. 2 Bde. Auf den bekannten Vielschreiber, J. Hill.) — John Hill († 1775. The Smartiade 1753. f. Seine prosaischen Satiren, oder Pasquille sind: Dissertat. on Roy. Societies 1751. 8. Review of the Works of the Roy. Soc. 1751. 4. Auch gehört seine Wochenschrift The Inspector 1751 u. f. 8. 2 Th. hieher, welcher ihm wieder eine Menge Spottschriften zuzog.) — Ungen. Dress, a Sat. 1754. 8. — The Madman, a Sat. 1754. f. — Physicians, a Sat. 1755. 8. — Female taste 1755. 4. — Ch. O'Brien (Dial. between the Poet and his friend 1755. 4.) — Pet. Pounce (The Robinhood-society 1756. 8.) — Ungen. Coventgarden 1756. 4. — The age of dullness 1757. 4. — The capital, a satir. admonition 1758. 8. — Th characters of the age 1758. 4. — Kitty's stream 1759. 4. — Themistocles, a Sat. on modern marriage 1760. 4. — The Rendez Vous, or Coventgarden Piazza 1760. 4. John Slade The transmigrating soul, a moral Sat. 1760. 12. — Arth. Murphy (The Examiner 1761. 4. Expostulation 1768. 4. und auch im 7ten Th. s. Works 1786. 8. 7 Bde. Seventeen Hundred and Ninety one 1791. Eine glückliche Nachahmung der 15ten Sat. des Juvenal.) — Ungen. Four farthing candles 1762. 4. — Hightaste 1762. f. — The progress of Lying 1762. 4. — The Minister of State, 1762. 4. — The Quack Doctor, 1762. 4. — The Wig, 1762. 4. — The Triumph of brutes 1763. 4. — Hugh. Dalrymple (Rodondo or the State Jugglers 1763 - 1770. 8. 3 Ges. in Doggrel Rimes, auf den Lord Major.) — Ungen. The Meretriciad 1763. 4. The demirep 1766. 4. — Sat. on the Times 1763. 4. — The schemer, or universal Satirist 1765. 12. — Jam. Scott The art of rising in the church 1763. 4. — Ungen. Friendship, a Sat. 1763. 4. — Satirical trifles 1764. 4. — The Garreteer 1764. 4. — Folly 1764. 4. — The Patriot Poet 1764. 4. — John Robinson (Perferment 1765. 4. The Poets Manual 1767. 4. und in s. Poems of various kind 1768. 8.) — Ungen. The scourge 1765. 4. — Theoph. Thorn (The Demagogue 1766. 4. Auf Pitt.) — Will. Stevenson (Im 2ten Bd. s. Original Poems 1766. 12. finden sich einige Satiren.) — Ev. Lloyd (The Curate 1766. 4. The methodist 1766. 4. Conversation 1767. 4.) — F. Lloyd (The powers of the pen 1766. 4.) — Ch. Ansty, (Sein new Bath-guide . . . 1766. 4. gehört eben so sehr hierher, als zu den Lehr- und scherzhaften Gedichten. Mehr Satire ist s. Priest dissected 1774. 4. und Speculation, or a defence of mankind 1780. 4.) — Ungen. The Hobby-horse 1767. 4. — G. Caswall (The trifler 1767. 4.) — Ungen. Fordyce delineated 1767. 4. — The Temple of Venus and Hymen, in two parts 1768. 4. — Patriotism, 1768.

1768. 4. — Plain truth in plain English 1768. 4. — Cuth. Shaw (Corruption 1768. 4.) — Th. Neville (The XIVth Sat. of Juvenal imitated 1769. 4. Imitations of Juvenal and Persius 1769. 8. Auch hat er schon 1758. 12. Imitat. of Horace herausgegeben.) — Ungen. The Fairy revell 1770. 4. — Patriotic perfidy 1770. 4. — Th. Chatterton († 1770. Ihm werden ein paar Satiren, Apostate Will, und Love and madness zugeschrieben, welche ich nicht näher nachzuweisen weiß.) — The Satirist 1771. 4. — Love of money 1771. 4. — Ungen. The Kenrickiad 1772. 4 — Mich. Smith (Christianity unmasked, or unavoidable ignorance preferable to corrupt Christianity 1772. 8. Auf Freydenker und Fanatiker mit Hudibrastischer Laune.) — Ferd. Twigen (The Maccaroni 1773. 4.) — Ungen. Physicians 1773. 8. — The Nabob 1773. 4. — Malcolm Mac Gregor, oder vielmehr Will. Mason (Seine Heroic Epistle to W. Chambers 1773. 4. gehort so wohl, durch ihren Gehalt, als dadurch zu den merkwürdigsten Satiren, daß diese Form derselben für mehrere ein Muster gewesen ist. Sie veranlaßte sogleich die familiar Epistles to the author . . . 1774. 4. Von dem Verfasser selbst sind noch: an heroic Postscript 1774. 4. Ode to Mr. Pinchbeck on his patent snuffers 1776. 4. An her. Epistle to Dr. Shebbeare 1777. 4. The Dean and the Squire, an political Eclogue 1782. 4. King Stephans watch, a tale 1782. 8. Eine feine Verspottung des Hoflebens.) — Ungen. Vice 1774. 4. — G. Wallis (Perjury 1774. 4.) — Ungen. The Patron 1774. 4. — The Juvenaliad 1774. 4. — The Optimist 1774. 4. Conscience, the loudest knell 1774. 8. — The Cub at Newmarket 1774. 4. — An heroic Epistle to a great Orator 1775. 4. — An her. Epistle to dunning Serg. Bradshaw 1775. 4. — Prometheus or the raise of moral evil 1775. 4. — The Theorists 1775. 4. — Imitat. of the characters of Theophrastus 1775. 8. — An her. Ep. to Lord Craven 1776. 4. — Modern refinement 1777. 4. — Her. Ep. to the author of the Durchess of Devonshire Cow 1777. 4. — Heroic Ep. to Rich. Twiss und eine Answer darauf 1777. 4. — Seventeen hunderd and seventy seven 1777. 4. ein treffliches Gemählde. — The Diaboliad 1777. 1778. 4. 2 Th. The world as it goes 1779. 4. — Grays-Inn Garden 1778. 4. — Warley in two parts 1778. 4. — The Saints 1778. 4. — The travellers 1778. 4. — The Priestess of Devonshire wall 1779. 4. — Satire satirized 1779. 4. — Methodism displayd 1779. 4. — Her. Epistle to S. Jam. Wright 1779. 4. — The castle of Infamy 1780. 4. — The American Times 1780. — Epist. from John Surface 1780. 4. — The Senatorial dispensary 1780. 4. — The Prophecy 1780. 4. — A sketch of the times 1780. 4. — Westminster Guide in two parts 1780. 4. — An her. Epistle to Rich. Watson 1780. 4. — Reasonnable animals 1780. 8. — Paradise regained, or the Battle of Adam an the Fox 1780. 4. (auf Fox.) — La belle assemblée or female praters 1780. 4. — The triumph of affectation 1780. 4. — Her. Epistle from Serg. Bradshaw 1780. 4. — Rog. Wittol (The incredible bore 1780. 4. Auf die Londner Lebensweise.) — Ungen. Election flights 1780. 4. — Female retaliation 1780. 4. — Music in Mourning, or fiddlestick in the Suds 1780. 8. — The State Mountebank 1780. 4. — Biographical Memoirs of extraordinary Painters 1780. 12. (Daß die Schrift eine Satire auf Mahler seyn soll, sieht man; aber wen oder welche der Verf. dadurch züchtigen wollen, ist nicht zu errathen.) — A Letter from a Burghess at Huntingdon 1780. 4. — A rural Poem 1780. 4. Sat. auf die Jagd. —

The

The Gladiators, an her. Epistle 1781. f. — Miniature pictures . . . 1781. 4. (in Prose.) — An her. Ep. to Mart. Madan 1780. 4. (Madan vertheidigte in einer Schrift, mit dem Titel, Thelypthora die Vielweiberey; und hierüber erschienen, außer der angeführten, eine Menge Spottschriften, als Anti Thelypthora, a Thale 1781. 4. A poet. Ep. by a nimph of the Kings palace 1781. 4. The political priest, by a married Woman 1781. 4. A persian Epistle from Solim the chief Eunuch at the Serail of Ispahan 1781. 4. The Chitchatt Marriage, and its views defended, u. a. m. Es wurde so gar dagegen gepredigt.) — Ungen. Conflagration 1781. 4. — The Traitor 1781. 4. (Gegen Franklin.) — An her. Epistle from little Isaac 1781. 4. (Gegen Sheridan.) — Satiric Ballads 1781. 8. — The celestial beds 1781. 4. (Auf die bekannte Erfindung des D. Graham, welche noch zu mehrern Satiren, als Orpheus, Priest of nature and prophet of infid-lity a Poem in III Cant. Anlaß gab.) — Xsin wlidribunwlxy, or the Sauce pan 1781. 8. Eine Nachahmung des Juvenal. — Johnson (The temple of fashion, in V parts 1781. 4.) — Ungen. The triumph of dullness 1781. Auf die Gebräuche der englischen Universitäten. — A poet. Ep. in the style of Churchils ep. to Hogarth 1781. 4. eine sehr unglückliche Nachahmung. — The Cheltenham guide, in a series of poet. epistl. 1781. (Weit unter s. Muster, dem Bath guide.) — Condolence, an eleg. ep. fr. Gen. Bourgoyne 1782. 4. — London, a Sat. 1782. 8. in Prose. — An Archaeol. Ep. to Jer. Milles 1782. 4. Ueber s. Vertheidigung der Ged. des Rawley. — Variety, or which is the man? 1782. 4. und An Ep. from Lady Worsley to Sir Worsley 1782. 4. Auf eine bekannte Schwachheit der Lady Worsley. — Clocina triumphant, cont. Betts Wedding; Anticipation, Frowzilinda, Il famoso Dottore Rodomondato, Hasty pudding, Tom Tospott, The mistake 1782. Schade um den Witz, der auf solchen Schmutz verwandt worden ist. — S. Hoole (Modern manners in a series of poet. ep. 1781. 8. und in s. Poems 1790. 8. 2 Bde.) — Ungen. The female Kidnappers 1782. 4. Auf eine Geschichte der Zeit — An Ode to Mr. E. Hendrie 1783. 4. (Hendrie, eine Art von Charlatan, hat nur den Nahmen hergegeben: sie ist gegen die Minister gerichtet.) — Ode to Cloacina 1782. 4. Verspottung der Odendichter. — The devil divorced, or the Diabo-whore 1782. 4. — Saint Stephens Tripod, or Mother Shipton in the lower house 1782. 4. (Prophezeyungen, ungefähr in der Manier unsers Löwe; aber nicht eben sehr witzig.) — The forlorn hope, consisting of the following Poems; The fragment, The Incantation, Bounce an her. Ode, Surgeons, Occas. Prol. and Epil. 1782. (Nicht ohne Laune: aber zu räthselhaft und schmutzig.) — Pleasure, a Sat. 1782. 4. — The Baratarian Conquest. a fragm. of the celebrated Author of D. Quix. 1783. 8. 2 Th. (Auf die Belagerung von Minorca, und die nachher deswegen angestellten Untersuchungen.) — The politic Squabble, or a scramble for the loaves and fishes 1783. 4. (Auf Minister und Hofleute, in Hudibrastischer Manier) — An her. Ep. to Lord Sackville 1783. 4. — Th. Browne (The times 1782. 4. sehr schlecht.) — Ungen. The rescue 1783. 4. Gegen Foxens Gegner.) — A criticism on the Eleg. written in a country churchyard 1783. Auf Johnsons Critik dieser Elegie.) — Drawings from living models 1783. 4. (Unverständlich.) — Ippopaidia 1783. 4. (Auf das Pferderennen.) — Peter Pindar, oder vielmehr John Woolcot (Eines seiner ersten, aber mir nicht bekannten, satirischen Gedichte soll The roast pork of old trunco seyn. Lyric Odes to the Royal Acad. 1782. 4. More Lyric Odes 1783. 4. Lyric Odes for the Year

Year 1785. 4. (Auf die Mahler-Academie.) The Loufiade an her. com. Poem 1785-1792. 4. 4 Gesänge. A congratulatory Epistl. to Jam. Boswell 1786. 4. Bozzi and Piozzi or the brittish Biographers 1786. 4. Farewell Odes 1786. 4. Ode upon Ode or a peep at St. James 1787. 4. An apologetic postscript to Ode upon Ode 1787. 4. Instruct, to a celebrated Laureat, alias the progress of curiosity, alias Mr. Whitbreads Brewhouse 1787. 4. Brother Peter to Brother Tom, an expostulat. Ep. 1788. 4. Peters Pension a solemn Ep. 1788. Peters Prophecy; or the President and the Poet, or an important Ep. to S. Banks . . . . 1788. 4. S. Jos. Banks and the Emp. of Marocco a Tale 1788. 4. (Der Kaiser von Marocco ist ein Schmetterling, auf dessen Jacht Banks ausgeht, und allerhand Ebentheuer hat.) A poet. Ep. to a falling Minister (Pitt) 1789. 4. (Bey Gelegenheit der Krankheit des Königes.) Subjects for Painters 1789. 4. Expostulatory Odes to a great Duke and a little Lord 1789. 4. (Gegen Osborne, und Jenkinson, welche ihn, seiner Satiren wegen, des Hochverraths beschuldigen wollten.) A benevolent epistle to Sylv. Urban, al. Mast. J. Nichols . . not forgetting Mr. W. Hayley 1790. 4. (Beyde hatten ihn, im Gentl. Magazine etwas frey behandelt.) A Rowland for an Oliver, or a Poet. Answer 1790. (Unter dem Nahmen von Sylv. Urban, aber von Petern selbst.) Advice to the future Laureat 1790. 4. A congratulatory Ep. to James Bruce . . . . 1790. 4. Odes to Mr. Paine 1791. 4. The Remonstrance, to which is added an ode to my Ass; also the Magpie and Robin, a tale; an Apology for kings and an addrefs to my pamphlet 1791. 4. A commiserating Epistle to James Lowther, Earl of Lansdale 1791. 4. The rights of Kings, or loyal Odes 1791. 4. Odes to Kien-long, Emp. of China, to Macmamus u. a. m. 1792. 4. A Pair of lyric Ep. to Lord Macartny and his ship 1792. 4. The Tears of St. Margareth, also Odes of condolence to the high and mighty musical directors . . the addrefs to the Owl . . . Mstrs. Robinson's Handkerchief and Judge Bullers Wig etc. 1792. 4. Odes of importance, to the Shoemakers, to Burke, to Irony, L. Lansdale, the King, the academic Chair, to a Margate Hay; old Simon a Tale; the Judges a fable 1792. 4. More Mony or Odes of instruction for Mr. Pitt 1792. 4. A poetical . . . . Epistle to the Pope . . . . 1793. 4. Ein Theil dieser, mit vieler Laune, aber, hin und wieder auch mit zu viel Plumpheit abgefaßten Satiren ist, unter der Aufschrift, Works of Pet. Pind. 1792. 4. 2 Bde. gesammelt worden. Einige Nachricht von ihm liefert die Neue Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 37. S. 155.) — Das Aufsehen, welches diese Satiren machten, veranlaßte eine Menge Nachahmungen, und Gegenspöttereyen, welche hier ihre Stelle einnehmen mögen, als: More Lyric Odes from a cousin of P. P. 1786. 4. A congratulatory Ep. to P. Pindar 1787. 4. More Odes upon Odes, or a Peep at P. P. 1787. 4. The history of P. P. 1788. 4. The mousiad, an heroic. com. Poem, by Polly Pindar 1787. 8. (Gegen die Geistlichkeit; aber nicht in Pet. Pindars Geiste.) The Fleead, an her. Poem, by Paul Pindar 1787. 4. A poet. Ep. from a Louse to Pet. Pindar 1787. 4. The King's Ode, in Antwer to Pet. Pindar on the subject of his pension 1788. 4. Vulcans rebuke, addr. to Pet. Pindar, by his cousin Paul Juvenal 1788. 4. (Auf den König.) An Epistle from Pindar to his pretended Cousin Peter 1788. 4. Peter provided for without a pension 1788. 4. (Eine der besten Schriften gegen Pet. Pindar; der Verf. läßt ihn heurathen.) Sop in the Pan for

for Pet Pind. 1788. 4. (Peter soll Hofnarr werden.) Birch for Pet. Pindar 1788. 4. — The Antagonists of P. Pind. cut into atoms, by Tom Plumb. 1789. 4. (Eine schlechte Vertheidigung Peters.) Pet. Pindars Penitence 1789. 4. Retort smart upon Pet. Pind. Epist. to a falling Minister, with Peters Palinody 1789. 4. Brother Tom to Brother Peter, by a Moonraker 1789. 4. A poet. Epistle to J. Woolcot 1790. 4. Heroic Epist. to the King, by Thomas Pindar 1791. 4. Admonitory Ep. from Harry Homer 1792. 4. A Mock Elegy, on the supposed demise on P. Pind. 1792. 4. u. a. m. — **Ungen.** An Epilogue to the late peace 1783. 8. (Auf Washington.) — The Contrast, a politic Pasticcio 1783. 8. (Auf die Verbindung von Fox und Burke in Prose.) — The Christmass - tale 1784. 4. (Auf Pitt.) — Speech to the Sun of the politic Hemisphere 1784. 4. (Auf Pitts Gegner.) — The temple of wit and the temple of folly, a vision 1784. 4. (Auf Foxe's Gegner.) — Sam. Hause and S. Jeffery Dunstan, a Westminster Ecl. 1784. 4. (Auf Fox.) — The Sheep, the Duck and the Cock, a dram. fable 1784. 8. (Auf Montgolfiers ersten Ballon, in Prose und sehr gut.) — The voluntary Exile 1784. 4. (Auf die engl. Verfassung.) — The IV Sat. of Persius imitated 1784. 4. (Auf Pitt.) — The progress of Politics 1784. 4. (Auf die Verfassung.) — Fox's Martyrs 1783. 8. (in Prose und nicht schlecht.) — The sick Queen and Physicians, a poet. tale 1784. 4. (Die kranke Königinn ist England.) — **Ch. Coleman** (A satiric peerage of England, incl. a Sat. on Mottos 1784. 4. (In Prose und schlecht. — The coalition rencontre anticipated, a poet. dial. 1785. 4. — The Balloon 1784. 4. — **Jam. H. Leigh** (The new Rosciade 1785. 4. und in s. Poems 1791. 8. Eine schlechte Nachahmung von Churchills Rosciade.) — **Ungen.** The Hastiniade, an her. Poem 1785. 4. (Auf Mistr. Hastings.) — The Rodomontad of Politics, in a series of fables 1784. 4. — A poet. Epistle to a friend in the country 1784. 4. (Satirisches Geschwätz.) — **Heinr. Waller** (A familiar Ep. te Th. Lamb . . on the manners and characters of the age 1784. 4. A rump and dozen 1784 4. Avaro and Tray, or the difference between reason and brutal instinct a tale 1784. 4. Verb. unter dem Titel, The day's monitor 1785. 4. Sammtl. in Doggrel Rime, und nicht schlecht.) — **Ungen.** The Strolliad an hudibrastic mirror 1785. 4. — A whimsical rhapsody on taxes and times 1785. 8. — An Ep. from Will. M. (Mason) to Will. Pitt 1785. (Eine Verspottung des erstern.) — Mem. of Sir Simon Supple 1785. 8. (Eine nicht schlechte Spötterey über vorgeblichen Patriotismus.) — The follies of Oxford 1786. 4. — The Swindler 1785. 4. — As you like it 1786. 4. (Auf Fox, North und Comp.) — Probationary Odes by the various Candidates for the office of the Poet Laureat 1785. (Es sind deren 16 oder 17 und nicht schlecht.) — The beauties of the Brittleiad 1785. 8. — An Ep. from Ld. Asburton to Will. P. (Pitt) 1785. 4. — The Demoniad, or Pests of the Day 1785. Auf North, Gordan und Mistr. Siddons.) — Urim and Thummim 1785. 4. (Eben so sehr Satire auf Pitt, als Lob auf Fox.) — The tears of the Pantheon, or the fall of the modern Icarus 1785. 4. — The Bees, the Lion, the Asses and other beasts, a fable 1785. 4. (Auf L. North.) — The Pittiad in V. Cant. 1785. 4. (Auf Pitt.) — The Libertine 1784. 8. — **George Crabbe** (The news paper 1785. 4. (Auf Zeitungsschreiber, sehr gut.) — **Ungen.** (Apologia secunda, or a supplementary Apol. for conformity 1785. 8. Auf die Verfassung der englischen Kirche.) — Cri-

Criticisms on the Rolliad 1784. 8. Verm. 1785. 8. 2 Th. Ein Gedicht, unter dem Titel, Rolliad, und dieses Innhaltes, hat eigentlich nie existirt; in den angef. Criticisms wurde gleichsam ein Entwurf dazu geliefert, der erste Theil ist eine Satire auf das Unter: der zweyte auf das Oberhaus. Von eben diesem Verf. sind Probationary Odes for the Laureatship 1785. 8. und die Political Miscell. 1790. 8.) — The Heraldry of Nature, or Instruct. for the King at arms 1785. 8. — The follies of Oxford 1785. 4. — Second thought on the preseut Ministry 1785. 4. — The anticipation of the review of the Horse-guards 1786. 8. — The Patriad in III. B. 1786. 4. — The Impeachment, a mock her. poem 1786. 4. (Auf Burke, wegen der Hastingschen Sache.) — The Patriots Vision, or the triumph of opposition 1786. 4. (Auf Pitts Gegner.) — A poet. Ep. from the Ghost of S. Johnson to his friends, Strahan, Boswell, Piozzi and Courtney 1786. 4. — The Lamentations of Edmund the Martyr 1786. 4. (Auf Hastings.) Von eben diesem Verf. sind The Children of Thespis 1786 - 1788. 4. 3 Th. Auf die Schauspieler, und schlecht. — Miss More (Florio, a tale; and the bas blew 1786. 4. Allgem. Satire.) — The Green-room mirrour 1786. 8. (In Prose schlecht.) — Probationary Ode for the Laureatship of the Roy. Acad. by a Tag-rag of the sacred Nine 1788. 4. — The Royal Academicians, a farce 1786. 8. (In Prose und plump. — Ode to the King at Blenheim 1786. 4. — Th. Busby (The age of Genius 1786. 4. Nicht schlecht, obgleich nachläsig.) — Ungen. Folly triumphant over Wisdom 1786. 8. (sehr unbedeutend.) — The Adventures of Lucifer in London . . . . 1786. 12. — The patriot beard, an her. com. Poem 1786. 4. — The Maniacs, a tragic-comic tale 1786. 4. Auf den Staatsrath.) — Indian Verres 1787. 4. (Auf Hastings, aber schlecht.) — A probationary Ode for the Laureatship, by G. Keate 1787. 4. (Auf Keate selbst.) — G. R. Fitzgerald (The riddle 1787. 4. Führt den Nahmen mit der That.) — Ungen. The Garriciade 1787. 4. Der Titel sollte eigentlich Garrickiade heißen; schon daraus ist das Gedicht zu beurtheilen.) — Ranae comicae evangelizantes, or the comic frogs turned, methodists 1786. 8. in Prose. — G. Colman (In s. Prose and Verse 1787. 8. 3 Bde. finden sich allerhand satir. Gedichte, im 2ten und 3ten Bde. als Ode to Obscurity, to Oblivion; the Poets, a Town Eclog, u. a. m.) — Ungen. (Sketches of the day 1787. 4. Auf Hofleben.) — Reflect. on Radia 1787. 4. — The final farewell 1787. 4. (Auf London überhaupt; und nicht ganz schlecht.) — Theoph. Swift (The temple of folly in IV Cant. 1787. 8. Gehört zu den guten, allgemeinen Sat. The female parliament 1789. 4.) — Ungen. The Critics 1787. 4. — The Tribunal, and reflect. on Impeaching and Impeachers 1788. 4. (Auf Hastings Gegner.) — A Trip to Parnassus 1788. 4. (Auf Schauspieler und Schauspieldichter.) — Jekyll, a political Ecl. 1788. 4. Von eben diesem Verf. sind: Extracts from the Album at Streatham or Ministerial Amusements 1788. 4. (Eine der glücklichsten Verspottungen des Ministeriums.) — W. Chapmann (The Parriade 1788. 4. Auf den bekannten Herausgeber der Schriften des Bellendenus, oder vielmehr auf die Vorrede, und die Zueignungsschrift, welche derselbe seiner Ausgabe vorsetzte. S. die Satiren in lateinischer Sprache.) — Ungen. The Controversiade; an Epistle 1788. 8. Auf die Priestleyschen Streitigkeiten. — A critique on the poet. Ess. of W. Atkinson 1787. 8. in Prose, und auf die Widersprüche zwischen Ath. Predigten und Gedichten. — The Eastern Theatre erected, an her. com. Poem 1788. 4. Auf ein neu errichte-

richtetes, aber gleich eingegangenes kö-nigl. Theater. — Th. Griffies The Jonrney to Brighton, an her. com. Poem 1788 4. — In dem Midhodion, or a poet. Olio 1788. 12. finden sich Sat. auf Hofdamen, Kritiker, u. d. m. — Ungen. Ode by S. Johnson to Mistr. Thrale on her. approaching nuptials 1788. 4. — Liberality, or the decayed Macaroni 1788 4. (Eine der schönsten Satiren der neuern Zeiten auf die modischen Ausschweifungen.) — Letters from Simpkin the second to his brother, and Simon's answers 1788. 4. 1789. 8. (Auf die Hastingsche Sache, und sehr gut.) Von eben diesem Verf. sind, Letters . . . . for the Year 1790. 8. Verm. 1791. 8. (Auf die Ankläger Hastings.) Auch wird ihm das New parlamentary register, in a series of poet. Epistles 1791. 12. zugeschrieben. Er soll R. Broome heißen. — Ungen. Cerberus or a leash of portraits 1788. 4. (Auf die Wahl der Parlaments-Mitglieder von Westminster.) — The triumph of Volpone 1788. 4. (Auf eben diesen Gegenstand.) — Royal recollection on a tour to Cheltenham 1788. 8. (In Prose; auf den König, und nicht schlecht.) — Royal magnificence, or the effusions of ten days, in III Cant. 1788. 4. (Auf die Reise des Königes nach Worcester, und auf die Menge der zusammen gelaufenen Zuschauer.) — The abbey of Kilkhampton 1788. 8. (Erschien ursprünglich bereits im J. 1780. und hier in der achten Auflage; besteht aus Innschriften auf alle damahls lebende, große, oder berühmte Männer.) — The Wreck of Westminster Abbey, alias the Ordeal of sepulchral Candour . . . . 1788. (Eben so schändlich als schlecht. Auf den König, und das Ministerium.) — A poet. address to the fashionable ladies of G. Brit. 1788. 4. (Auf die weibischen Sitten des männlichen Geschlechtes.) — A brief and poetic. declaration from a recovering Minister (Pitt) to his friends 1789. 4. (Auf die Wiederherstellung des Königes.) — Regency 1789. 4. (Auf den Prinzen von Wallis.) — Political adoration, or address to the Devil 1789. 4. (Auf Pitt.) — The death, and dissection, funeral procession and will of Mistr. Regency 1789. 8. (Auf den Pr. von Wallis, und seine Anhänger) — The sick Laureat, or Parnassus in confusion 1789. 4. — The royal astronomer 1789. 4. (Auf Herschel.) Von eben diesem Verf unter dem Nahmen Tom Plumb, sind: Tetrachymagogon hypercriticum, a Piece of Poesy merry and sedate 1789. 4. (Auf die Kunstrichter.) — Begum Burke to Begum Bow 1789. 4. (Auf Burke's fehlgeschlagene Hofnung bey der Wiederherstellung des Königes.) — Gynomachia, or a contest between two old ladies 1789. 4. (Auf Burke.) A congratulatory Ep. to the Duke of Portland 1789. 4. — The expostulation 1789. 4. (Vorzüglich auf Fox.) — Abr. Wilkins (A Word to the Wise, or, Britons beware 1789. 4. Auf Fox, Burke und den Pr. v. W.) — Ungen. A fragment which dropped from the pocket of a lord 1789. 8. (In Prose und Versen, auf Banks, Cumberland, Mistr. Siddons, die Hofdamen, u. d. m. nicht ohne Witz.) — The poets restrictions, or the Prince of Wales's Laureat 1788. 4. — Four pleasant epistles 1789. 4. (In Prose, und auf den Pr. v. Walis, Fox, Sheridan und Burke.) — The Filt 1788. 4. — A Dose for the Doctors 1789. 4. (Eine elende Nachahmung von Swifts Advice to a servant.) — A Poem in hudibrastic verse 1789. 8 — M'Donald (In s. Miscell. Works finden sich mehrere Sat. unter dem Nahmen von Matth. Bramble.) — Sackville Cotter (In s Poems 1788. 2 Bde. finden sich mehrere sehr mittelmäßige Satiren. — Tim. Phece The contest of Law, Divinity, Physik etc. 1789. 4. (Auf die Quacksalber in diesen Wissenschaften.) — Ungen. (The sentimental mother, or the

the legacy to Mftrs Hefter Lynch Piozzi 1789. 8. schändlich. — The recovery, or the tears of fashion 1789. 4. — The struggles of Sheridan 1790. 4. (Auf die Voraussetzung, daß man ihn in das Interesse des Hofes ziehen wollen.) — Antanaclasis, or the substance of a Sermon in a dissenting Meeting house 1788. 4. — Poetic. laudations on a popular preacher 1789. 4. — Observat. on the present State of the Royal Acad. 1790. 4. (Auf Reynolds, wie er die Präsidenten-Stelle niederlegte; in Prosa.) — Cheyt Sing 1790. 4. (Auf Hastings.) — Ungen. A postscript to the new Bath Guide 1790. 8. Von eben diesem Verf. ist: Shrove Thursday 1791. 8. Ob seine Poems 1789. 12. 2 Bde. (wo er sich Ant. Pasquin nennt) auch Satiren enthalten, weiß ich nicht. — The blunders of loyalty 1790. 4. — Jack and Martin, a poet. Dial. on the proposed repeal of the Test Act 1790, 8. — A Collect. of Odes, Songs and Epigr. against the Whigs 1790. 8. — Female characters in married life 1790. 4. Mit vieler Kraft und Wahrheit geschrieben. — Die Original miscell. Poems 1790. 8. enthalten mehrere, erträgliche Satiren. — Modern Poets 1791. 4. (Gehört zu den nachdrücklichsten Sat. der Zeit.) — Animal Magnetism, a Ballad 1791, 8. (Treffend und gut.) — An her. Epistle to Edm. Burke 1791. 4. — Anna Lätit. Barbauld (Ihre Epistle to W. Wilberforce 1791. 4. kann in so fern zu den Sat. gerechnet werden, als sie darin diejenigen, welche sich der Aufhebung des Sclavenhandels widersetzten, scharf züchtigt. — Ungen. Modern Britons 1791. 4. (Auf die neumodischen Sitten der Engländer.) — Ungen. The Pope's Journey to the other world 1791. 8. Ist größtentheils aus dem Franz. gezogen. — Geddes (Seine Norfolk tale 1792. 8. enthält eine Menge satir. Züge auf mehrere englische Sitten und Gebräuche.) — Tim. Thrum (The Monkies in red caps . . . 1792. 4. Eine treffende Satire auf die Jacobiner.) — Joel Barlow (The conspiracy of Kings 1792. 4. Auf den neuern Krieg gegen Frankreich.) — Ungen. Two her. Epistl. to J. Priestley 1792. 4. — Transact. of the London Methodist Parsons 1792. 8. Drey, nicht schlechte Episteln, in Knittelversen. — An her. Epist. to Th Paine 1792. 4. — Flagellation of the Whigs 1792. 4. Eine schöne Nachahmung der 1ten Sat. des Juvenal. — The fruits of faction, a series of Pictures taken from degenerated France 1791. 4. — Swedenborg triumphant 1791. 8. Auf die Aerzte des Königes, in Prose und sehr plump. Memoirs of the new Insect 1791. 12. Auf die medicinischen Herren. — The Jackey Clubb 1792. 8 3 Th. (Auf die höhern Stände.) — The Baviad 1791. 4. Nachahm. der 1ten Sat. des Persius. — Lord Majors day, or City Pageantry 1792. 4. — A speech at the Whig-Club 1792. 4. — The owl, the peacock and the dove, a fable 1792. 4. Auf Burke. — For the Year 1792. to the Acad. bad Pictures placed in good light 1792. 4. — L'avocat du diable, or Satan versus Pictor 1792. 4. (Auf L. Lansdale und dessen Streitigkeiten mit P. Pindar.) — The Gibraltar Monkies, or the rights of Man, a fable 1792. 4. — H. Gay (The proclamation, or the Meeting of the Gothamites, an Ep. 1792. 4.) — Ungen. The sturdy reformer, a new Song 1792. 4. — The brothers, a polit. polem. Ecl. 1792. 4. (Auf Priestley und s. Gegner.) — A sketch of the rights of boys and girls 1792. 8. — Spring in London 1792. 4. (Auf die Londoner Lebensweise.) — John Trumbul (M. fingal, a modern epic Poem 1792. 8. Eine glückliche Nachahmung des Hudibras, auf den Amerikanischen Krieg, welche zuerst 1782 in Amerika erschienen seyn soll.) — G. Schoery (Innovation 1793. 4. Auf die französische Revolution.) — J. Delap. (Sedition

(Sedition 1792. 4. Auf eben diesen Gegenstand.) — Ungen. Topsy Turvey 1793. 8. Auf die franz. Demokraten. — The levellers, or Satans privy Council, in III Cant. 1793. 4. — A poet. Ep. to Th. Erskine 1795. 4. — Liverpool Odes, or affectionate Odes for the Year 1793. 1793. 4. — Courtenay (A poet. and. philos. Essay on the french revolution, add. to Edm. Burke 1793. 4. Eine heroische Epistel. — Ungen. Gregory's Nose, a politic. Romance 1793. 4. — —

Satiren in deutscher Sprache: Daß unsre Urväter so gut Spott- als Lobgedichte gehabt haben, daran läßt sich nicht zweifeln. Wenigstens schreibt Diodor (Lib. V. p. 308. D. Edit. Rhod.) den alten gallischen Barden dergleichen Schmäh- und Tadelgesänge zu; und warum sollten die unsrigen nicht auch dergleichen verfertigt haben? Und J. Aventinus, in seinen deutschen Bayerischen Annalen, Frkft. 1566. f. erzählt, daß, so wie Tuisco Lobgedichte der Helden, eben so habe Laber Schmähgedichte auf Feigherzige und Ehrenlose verfertigen lassen, welche denn auch zur Abendzeit öffentlich gesungen, und davon Gesanglichter genannt worden wären. S. auch Schmidts Gesch. der D. Ulm 1778. S. 491 und 508. — In den Werken der Minnesänger finden sich zwar genug einzele satirische Stellen; allein kein einziges ganzes, hierher gehöriges Gedicht. — Eben so verhält es sich mit dem Renner des Hugo von Triemberg (s. Art. Lehrgedicht, S. 205. b.) der aber mehr zu den Lehrgedichten, als Satiren gehört.) — Auch Reinecke der Fuchs ist mehr zu jenen, als zu diesen zu zählen. Die genauesten Nachrichten über dieses Buch finden sich in Hrn. Flögels Gesch. der kom. Litteratur, Bd. 3. S. 28 u. f. — Theod. Schernbeck (1480. Ihm wird „Ein schön Spiel von Fraw Jutten, welche Bapst zu Rom gewesen, und aus ihrem bäpstlichen Scrinio pectoris auf dem Stuel zu Rom ein Kindlein zeuget . . Eisl. 1565. 8." von dem Herausgeber, dem M. Hier. Tilesius zugeschrieben.) — Seb. Brandt († 1520. Da die erste, lateinische Uebersetzung seines Nin- oder Narrenschiffes, schon im J. 1488. 4. gedruckt seyn soll (s. De Bure Bibliogr. Bell. Litt. Bd. 1. S. 428.) so sollte die erste Ausgabe des Originals früher, als im J. 1494. erschienen seyn. Bis jetzt aber hat sich nicht die geringste Spur davon gefunden; und H. Panzer (Annal. der ältern deutschen Litterat. S. 215. vergl. mit S. 275.) bezweifelt daher das Daseyn jener lateinischen Uebersetzung. Die Ausgaben des Originales selbst sind von eben demselben, und im 17ten Bde. der Bibl. der sch. Wissensch. S. 244. beschrieben worden. Es wurde in eben dem Jahre (1494) bereits viermahl, als zu Basel 4, Nürnberg 8, Reutlingen 8, Straßburg 4, aber auch das letzte Mahl, bereits mit Zusätzen und Veränderungen gedruckt. Aechte Ausgaben sind noch zu Basel 1506. 4. 1509. 4. erschienen. Plattdeutsch, Rostock 1519. Uebersetzt in das Lateinische, von Jac. Locher, (1488. 4.) Argent. 1497. 4. Bas. 1497. 4. 1498. 4. 1572. 8. Von Jodoc. Badius, aber mit Zusätzen und Veränderungen, oder vielmehr nur, nach Brandts Muster (denn der Verfasser hat es nur mit den Thorheiten des weiblichen Geschlechtes zu thun) 1496. 4. Par. 1693. f. In das Französische, von einem Ungen. in Versen, Paris 1497. 4. Von einem andern Ungen. in Prose, mit allerhand Veränderungen und Zusätzen, Lyon 1579. 4. Das Werk des Jodoc. Badius, von J. Dreyn, in Versen und Prosa, Lyon 1498. f. Par. 1501. 4. Lyon 1583. 4. (S. hierüber Goujets Bibl. franc., Bd. X. S. 191 u. f.) In das Englische, von Alex. Barclay († 1552) in Octaven, Lond. 1509. 1590. fol. aus welcher Warton, im 2ten Bde. seiner History of Engl. Poetry, Abschn. VII. S. 240 u. f. Auszüge liefert, woraus man sieht, daß diese Uebersetzung sehr frey ist. In das Holländische, Leyden 1610. 4. Doch muß eine frühere da seyn, weil Barclay sich deren schon bey seiner englischen bediente. Der Eindruck, welchen das Werk

Werk zu seiner Zeit gemacht, erhellt so wohl aus den angeführten mancherley Uebersetzungen, als noch mehr daraus, daß Joh. Geiler von Kaysersberg († 1510) Predigten darüber hielt, welche Jac. Other (Echer) zuerst, lateinisch Strasb. 1510. 1511. 4. (S. Panzers Annal. S. 434.) und Deutsch, Joh. Pauli, Strasb. 1520. f. und Nic. Höniger, Bas. 1574. 8. herausgab. Einer plattdeutschen Uebersetzung, Rostock 1519 (1579) wird in C. F. Schmidts Necrolog S. 17. gedacht. Von den vielen Nachahmungen desselben will ich nur das „Narrenschiff von Bundtschuch (1514) 4." anführen. Nachrichten von Brandt selbst, und seinem Werke finden, unter mehrern, sich im 1ten Bd. des Alten und Neuen, aus allen Theilen der Geschichte. No. XV. In dem deutschen Merkur, Febr. und April 1776. Nov. und Decemb. 1783. In dem Bürgerfreunde, Strasb. 1778. 8. In Hrn. Schmids Nekrolog. Berl. 1785. 8. S. 1. u. f. In L. Meisters Charakteristik deutscher Dichter, Zürich 1785. 8. 1ter Bd. S. 355. In Hrn. Flögels Geschichte der komischen Litteratur, Bd. 3. S. 99 u. f. u. a. m. Und von Geiler von Keysersberg, giebt dergleichen Jos. Ant. Rieggers, in den Amoenitat. litter. fasc. I. S. 92. und L. F. Wierling in der Dissertat. de I. Geileri Script. germ. Argent. 1786. 4.) — Joh. Lichtenberg (Ich setze seine Prenosticatio ... 1497. 4. mit Kupf. (S. Panzers Annal. S. 229) unter die Satiren, weil sie wenigstens zu der bekannten Rabelaischen Prognostication Anlaß gegeben zu haben scheint, (S. die 2te Ep. vor H. Bebels Facet. der Antw. Ausg. v. J. 1541.) und es wenigstens nicht gewiß ist, ob die lateinischen und italienischen Ausgaben, älter, und Uebersetzungen oder das Original sind. Daß sie mit Gengenbachs Nollhart ... einem Fasnachtsspiel 1517. 4. in einiger Beziehung steht, zeigt der Titel der letztern, und die Aehnlichkeit der Nahmen. S. übrigens N. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 25. S. 25 u. f.) — Ungen. („Von den losen Füchsen dieser Welt," ... soll bereits 1495 in brabantischer Sprache geschrieben worden seyn, und ist deutsch, unter andern, Dresden 1585. 4. gedruckt worden. S. Morhofs Unterricht von der deutschen Sprache ... Lübeck 1718. 8. S. 338. und Hr. Flögel a. a. O. S. 138.) — Ungen. (Die Welsch Gattung, Strasb. 1513. 4. S. Panzers Annal. S. 357. N. 761.) — Joh. von Morßheim (Spiegel des Regiments in der Fürsten Höfe, da Fraw Untrewe gewaltig ist, Oppenh. 1515. 4. Mit etwas verändertem Titel, Fft. am M. 1617. 4.) — Dietrich v. Plenningen (Von Klaffern ... Landsh. 1516. fol.) — Hier. Emser († 1527. Seiner ist schon bey den lat. Satiren gedacht; er hat auch einige deutsche Schmähschriften auf Luther geschrieben, die Hr. Flögel a. a. O. S. 163 u. f. anzeigt. S. auch G. F. Waldau Nachrichten von Emsers Leben und Schriften, Ansp. 1783. 8.) — Bilib. Pirkheimer († 1530. Eine Missive, oder Sendbrief ... an den hochberühmten Bock Emser ... 1523. 4.) — Ulr. v. Hutten († 1523. Ausser seinen bereits angeführten, lateinischen Satiren, werden ihm zugeschrieben: 1) Ain schöner Dialogus von Mart. Luther, und der geschickten Bottschaft aus der Helle, die falsche Gaystlichkeit und das Wort Gottes belangen ... 1523. 4. 2) Klage über die unmäßige Gewalt der Päbste, s. a. et l. 4. 3) Natürliche Abmalung des Pabstthums, 4. und, unter der Aufschrift, Aufwecker der deutschen Nation, 1632. 8. 4) Karsthans, s. l. et a. 4. 1522. 4. 5) Auf Murner.) — Thom. Murner (1536. 1) Narrenbeschwerung, Strasburg 1512. 4. 1518. 1522. 4. modernisirt von G. Wickram, ebend. 1556. 4. 1618. 4. 2) Der Schelmenzunft anzeigung alles weitläufftigen Mutwills, Schalckheiten und Bübereyen dieser Zeytt 1512. 4. Augsb. 1513. 4. 1514. 4. Strasb. 1516. 4. 1558. 4. Frankf. 1567. 8. ebend. 1618. 8. (Mit vielen Auslassungen.) Lat. von Joh. Flitner, Frankf. 1620. 8. 1634. 1644. 1663. 8. Holl. s. l. et a. (1645) 8. Mit Erläut. Halle 1788. 8. 3) Die Mülle von

von Schwindelsheym und Gredt Müllerinn Jarzeyt, Strasb. 1515. 4. mit Holzschnitten 4) Die Gauchmatt zu straff allen wybischen Mannen . . Bas. 1519. 4. Mit etwas veränderten Titel, Frankfurt 1565. 8. in Prosa, mit untermischten Versen. 5) Von dem großen lutherischen Narren, wie in D. Murner beschworen hat, 4. in Versen. 6) Ain neu Lied von Undergang des christlichen Glaubens, in Bruder Veiten Thon, 4. s. a. et l. 7) Kalendarium, im Grunde das Model zum Ketzeralmanache. Auch werden in Panzers Annalen, S. 439 u. f. noch einige Streitschriften von ihm gegen Luther angeführt. S. übrigens G. F. Waldau Nachr. von Th. Murners Leben und Schriften, Nürnb. 1775. 8.) — Pamph. Gengenbach (Dieß ist die Gauchmat . . . wider den Eebruch vnd die sünd der vnküschheit, s. l. et a. 4. S. Panzers Annalen S. 433. N. 966.) — In diesen Zeitpunct fallen eine Menge, die Reformation betreffende, Streit- und Spottschriften, als „Wider die Messe 1528. 1569 und im 2ten St. des 1ten Bds. von G. T. Strobels Neuen Beytr. zur Literat. Nürnb. 1790. 8. — Pasquillus in freundl. und auch christlichem Gespräch zwischen dem Pasq. und Orthodoxo . . s. l. et a. 8. u. a. m. wovon im 1ten Th. der Beytr. zur Geschichte der deutschen Sprache, S. 259 und 298 nähere Nachricht gegeben wird. — Martin Luther (Warnung an den Bock zu Leipzig; Auf des Bock zu Leipzig Antwort, u. a. m. gegen Emser; Bulla Cene Domini: d. i. Die Bulla vom Abendfressen des allerheyligsten Herrn des Babsts . . . . Wittenb. 1522. 4. Wider den neuen Abgott, und alten Teufel, der zu Meißen soll erhaben werden, Wittenb. 1524. 4. Gegen die Heiligsprechung des Benno. Ein neu Fabel Esopi . . . Halle 1528. 4. (Auf Joach. Mirlejanus, und Joh. Hansenberg, welche Luthers Verheurathung angezapft hatten.) Etliche Sprüche . . . wider das Concilium Obstantiense, mollt sagen Constantiense 1535. 4. Die Legend von S. Joh. Chrysostomo . . . . Witt. 1537. 4. Wider Hans Worst, Witt. 1541. 4. (Auf den Herz. Heinr. v. Brschw.) Des Röm. Pabstes Ursprung und Weißagung zukünftiger Dinge 4.) — Joh. Cochläus (†1552. Ausser seinen bereits angeführten lat. Pasquillen, Bockspiel M. Luthers . . . Maynz 1531. In Form eines Drama, in Jamben abgefaßt.) — Er. Alberus (†1553. 1) Der Barfüßer Mönche Eulenspiegel und Alcoran, mit einer schönen Vorrede D. Mart. Luthers, ohne Druckort und Jahrz. 12. (1531) Witt. 1542. 4. 1573. 8. Mit etwas veränderten Titel, und verm. 1614. 8. Anders geordnet und auch mit anderm Titel, Halle 1615. 4. Eine Uebersetzung der verschiedenen, unter dem Titel, Conformitates S. Francisci, bekannten, unsinnigen Mährchen, begleitet mit satirischen Randglossen und Anmerkungen, welche aber in der letzten Ausgabe fehlen. Es giebt auch französische und lateinische Uebersetzungen dieses Alcorans. S. den 3ten Bd. S. 260 u. f. der Flögelschen Gesch. der komischen Litterat. 2) Neue Zeitung von Rom, woher das Mordbrennen komme . . . 1542. 4. 3) Ein Dialogus, oder Gespräch etlicher Personen vom Interim. Item vom Krieg des Antichrist zu Rom, Babst P. III. . . . Item von den Zeiten des Jüngsten Tags; 1548. 4. 4) Elend doch wohl getroffene Contrafactur, da Jörg Witzel abgemalet, wie er den Judas Ischariot so gar ähnlich sieht, 4. in Versen. 5) . . . Von Jorg Witzels Leben, und dabey Ludus Sylvani verdeutscht . . . 1539. 8. 9) De grote Woldadt, so vnse Here Godt, dorch . . . M. Luther . . . der Werldt ertöget . . . . 1546. In Reimen, in welchen Erasmus, Witzel, u. a. m. heftig gezüchtigt werden.) — Hier. Rauscher (1560. Hundert auserwelte, grose, unverschempte, . . . papistische Lügen . . . 1562, 1564. 8. 3 Th. Uebersetzungen aus verschiedenen Legenden, mit beißenden, und groben Randglossen und Erinnerungen.) — Joh. Nasus (1588. Ueber seine Schandschriften gegen Luther und die Reformation, s. Flögels Geschichte der kom. Litteratur, Bd. 3. S. 302.)

S. 302.) — Cyriac. Spangenberg (†1604. Wider die bösen Sieben ins Teufels Karnöffel Spiel, Jena 1562. 4. Veranlaßt durch eine andre Satire, welche den Titel hat: Frage des ganzen H. Ordens der Kartenspieler, an das Concilium zu Mantua, 4. Jene sieben sind P. Pius, Limpricius, Staphylus, Agricola, Contarenus, und die Buchdrucker Gennep und Hosius. Ueber das Karnöffelspiel selbst, s. den deutschen Merkur 1783. 1tes Viertelj. S. 74.) — Luc. Osiander (†1604. Wegen seiner Schmähschriften, s. Hrn. Flögels Werk, a. a. O. S. 325.) — Joh. Fischart, Menzer gen. (Außer f. schon gedachten Uebersetzung des Rabelais, führt Hr. Flögel, a. a. O. S. 326 u. f. nachstehende Schriften von ihm an: 1) Von S. Dominici des Predigermönchs, und S. Francisci Barfüßers, artlichem Leben und grosen Greueln . . . von J. F. Mentzern 1571. 4. 2) Panvini Beschreib- und wahre Abconterfeyung 28 Röm. Päbste in künstlichen Holzschnitt ab anno 1378 . . . , Straßb. 1573. fol. 3) Aller Practic Grosmutter. Die dickgeprockte Pantagruelinische Btrugdicke Prodic, oder Pruchnastikaz, Lastafel, Baurenregel oder Wetterbüchlein auf alle Jar und Lande gerechnet und gericht . . . 1574 und 1598. 8. Eine Nachahmung der, ursprünglich aus dem deutschen gezogenen Pantagrueline Prognostication des Rabelais, ein satir. immerwährender Calender, 4.) Der Barfüßer Secten und Kuttenstreit, dem Fr. J. Nas. und seiner Anatomy zu Liebe gestellt . . . , zum zweyten Mahl abgedruckt bey der Ausg. des vorhin angeführten Barfüßer Alcorans vom Jahr 1614. 5) Die wunderlichst, unerhörtest Legend und Beschreibung des abgeführten, quartierten, vierhörnigen Jesuitenhüttlein, 1580. 1591. 1593. 6) De Magorum Daemonomania. Von ausgelassenem wütigen Teufelsheer allerhand Zauberern, Hexen und Hexenmeistern, Unholden, Teufelsbeschwörern, Wahrsagern, Schwarzkünstlern, Vergiftern, Augenverblendern . . . , Straßb. 1581. 1586. 8. 1591. f. Aus dem Französ. des Bodin. 7) Catal. Catalogor. perpetuo durabilis, d. i. ein ewigwerender, Gordianischer, Pergamenischer, und Tirraninonischer Bibliotheken gleichwichtige, und richtige Verzeichniß und Registratur . . . 1590. 8. Eine Nachahmung des bey dem Rabelais befindlichen Verzeichnisses der Bibliothek zu St. Victor. 8) Das philosophisch Ehezuchtbüchlein . . . Straßb. 1591. 1597. 1607. 8. nebst der Abhandlung Plutarchs über die Kinderzucht, Erasmus Gespräch über den Ehestand und des Bischofs Guevara Schrift, Wie sich Eheleute verhalten sollen. Auszüge daraus finden sich in Hrn. Meisters Beytr. zur Gesch. der deutschen Sprache, 1777. 8. Th. 1. S. 235. 9) Podagrammisch Trostbüchlein . . . 1577. 1591. 8. Straßb. 1604. 8. Die Rede selbst ist aus dem Lateinischen des J. Carrarius übersetzt; auch findet sich B. Pirkheimers Lat. Lob des Podagra, in Reimen übersetzt, dabey. Eine aus dem deutschen wieder in das Lateinische gemachte Uebersetzung findet sich in Dornavii Amphitheatr. Part. 2. S. 299. 10) D. Joh. Fischarts, gen. Menzer, Erklärung und Auslegung einer, von verschiedentlichen zahm und wilden Thieren haltenden Meß . . . Straßb. 1608. f. Hr. Flögel, a. a. O. S. 351. glaubt aber, daß diese Erklärung, die aus einem Foliobogen, in dessen Mitte die Figuren in einem Holzstiche abgebildet sind, schon vor dem J. 1580 erschienen sey. 11) Bienenkorb des Heil. Römischen Reichs Immenschwarms, aus dem Holl. des Phil. Marnix Herr von St. Aldegonde übersetzt, oder nachgeahmt, Christl. 1579. 1581. 1586. Leipz. 1657. 8. Eine neue deutsche Uebers. erschien Amst. 1733. 8. 12) Nosce te ipsum. 13) Nachtrab, oder Nebelkrähe wider Geckel Rab (Joh. Jac. Rabe.) 14) Die Spiegeleul Gesangweis. 15) Stimmers biblische Figuren. 16) Ein Gedicht von dem kunstreichen Uhrwerk im Münster, in Schadäi Beschreibung des Münsters S. 59. 17) Schwalm- und Spatzenhetze. 18) Grillekrottestische geystlose Mül zur Röm. Frucht. Hierzu kommen

men noch: 19) Malleus Malleficarum, Frckt. 1582. 8. 2 Bd. 20) Seine Erklärung der lat. zu den biblischen Figuren gemachten Verse des P. Crusius, Strasb. 1625. 8. Ausführlichere Nachrichten von diesen Schriften finden sich in der Flögelschen Gesch. der komischen Litterat. Bd. 3. S. 326 u. f. und in dem Bienenkorbe kommen noch Titel von einigen Büchern mehr vor, welche Fischart geschrieben hat. Das Leben desselben hat L. Meister, in s. Characteristik der deutschen Dichter, Bd. 1. S. 93. geliefert; aber es dürfte schwerlich den Geschichtsforscher befriedigen. S. übrigens die Art. **Erzählung und Scherzhaft.**) — **Gottl. Dachtler** (1) Affenspiel der Bettelmönche mit dem heiligen Evangelio 1613. 8. 2) Von den Janitzaren des Pabst (Jesuiten.) 3) Leberis Jesuitica, d. i. Jesuitischer Schlangenbalg . . . Frankft. 1614. 4.) — **Wenc. Schilling** (Der Lügenmantel Jac. Martini, welchen er ganz unverschämt dem Luthero sich unterstanden zuzuschreiben . . .) — **Heinr. Gräus** (Reformir Spiegel des weltlichen Papsts, und wahren Antichrists zu Rom . . . 1620. 4. 2 Th. Lateinisch, 1625. 4. — **Franc. Albanus** († 1639. Einfältiger Römischcatholischer Münchsesel, Wittenb. 1637. 4.) — **Ernst Christph. Homburg** († 1684. Unter dem Nahmen Erasmus Chrysophilus: Schimpf und ernsthafte Clio, Jena 1642. 8. 2 Th.) — **Joh. Wilh. Laurenberg** († 1659. Seine, im J. 1654. 8. zuerst gedruckten, in niedersächsischer Sprache geschriebenen, Satiren, sind, unter der Aufschrift: Veer olde Scherzgedichte . . . Cassel 1759. 8. wieder abgedruckt worden. Sie befinden sich auch bey Rachels satirischen Gedichten, Bremen 1700. 8. und den folgenden Ausgaben derselben. Hochdeutsch erschienen sie, s. l. 8.) — **Joh. Balth. Schuppius** († 1661. Seine Lehrreiche Schriften . . . Frkft. 1677. 1684. 8. enthalten eine Menge satirischer Aufsätze.) — **Jac. Balde** († 1668. Ihm wird das Paradoxon musicum, d. i. neues geistliches Lied von einer wilden Sau . . . Satire auf Luther, zugeschrieben.) — **Joh. Mich. Moscherosch** († 1669. Seine Bearbeitung der Träume des Quevedo ist bereits S. 167. angeführt.) — **Andr. Gryph.** († 1664. Bey s. Vermehrten teutschen Gedichten, Bresl. 1698. 8. finden sich „zwey Strafgedichte," welchen es nicht an Werth fehlt. Auch kann der „Heldenbrief" des grossprecherischen Hauptmanns noch zu den Satiren gerechnet werden.) — **Joach. Rachel** († 1669. Sechs seiner Satiren erschienen zuerst Frkft. 1664. 8. vermehrt mit vieren, ebend. 1668. 8. Freyburg 1743. 8. (Berlin 1753. 8. Sein Leben findet sich in Hrn. Schmidts Nekrolog S. 130.) — **Joh. Prätorius** († 1680. Philosophia Colus, oder Philose Vieh der Weiber . . . Leipz. 1662. 4.) — **Mich. Freude** († 1692. A la Mode Teufel, oder Gewissensfragen von der heutigen Tracht und Kleiderpracht, Hamb. 1682. 4. S. Journal von und für Deutschland, Jahrg. 1788. I. 432. II. 253 u. f.) — **Joh. Dan. Major** († 1693. Seefarth nach der neuen Welt ohne Schiff und Segel, Kiel 1670. 4. Hamb. 1683. 12. Auch wird ihm ein Aufsatz „von Pasquillen," zugeschrieben.) — **Simplicius Simplicissimus oder Samuel Greifensohn von Hirschfeld:** ein angenommener Nahme (der abentheurliche Simplicius Simplicissimus, Nürnb. 1669. 5 Bücher; Fortsetzung, ebend. 1671. 12. Mit Veränderungen und Weglassungen, (Wien) 1790. 8. Der ewig währende Calender 1670. Der satirische Pilgram 1670. Die Landstörzerinn Courage 1670. Der abentheurliche Springinsfeld 1670. Der keusche Joseph 1670. Die anmuthige Liebs- und Leidsbeschreibung Dietwalds und Amelinden 1670. Der deutsche Michel; (In wie fern „des Weltberühmten Simplicissimi Pralerey und Gepräng mit seinem teutschen Michel, s. l. 1632. 12." sich hierauf bezieht, weis ich nicht; nach der Jahrszahl dieses Aufs. zu urtheilen muß der deutsche Michel schon früher erschienen seyn.) Das Rathstübel Plutonis; die

die verkehrte Welt; der fliegende Wandersmann nach dem Mond; satyr. Gesicht und Traumgeschicht von Dir und Mir; kurze und kurzweilige Reisebeschreibung nach der obern neuen Mondswelt; das Galgenmännlein, oder vom Allräunchen (wogegen Frommschmidt, oder J. L. Hartmann Anmerkungen herausgab); der stolze Melcher; Ungerechte Ursachen, warum Simpl. nicht katholisch werden könne; der erste Bärenhäuter sammt Simpl. Gaukeltasche; Manifesta wider diejenigen, welche die roth- und güldne Bärte beschimpfen; das wunderbare Vogelnest: sämmtlich im 2ten und 3ten Th. des Simplicius, Nürnb. 1684. 8. Ebend. mit dem erstern, und unter dem Titel, deutscher Simplicius redivivus, 1713. 8. 3 Th. Auch wird eben diesem Schriftsteller noch der Weltgucker 1679. 4. so wie der überaus kurzweilige und abentheuerliche Malcolm von Liebendau 1686. 12. und eine Uebersetzung von Franc. a Claustro Bestia civitatis 1681. zugeschrieben. Noch bis jetzt ist, so viel ich weiß, der wahre Nahme des Verf. unbekannt. Die angeführten Schriften, sind sämmtlich satirischen Innhaltes, und ihr Andenken verdiente wohl wieder hergestellt zu werden.) — Friedr. Rud. Ludewig Freyh. von Canitz († 1699. In seinen Gedichten, welche zuerst, unter dem Titel, Nebenstunden in Gedichten, Berl. 1700. 8. von Lange, zuletzt, unter der Aufschrift, Gedichte, von Joh. Ulr. König, ebend. 1727. 8. herausgegeben wurden, finden sich neun originale, und drey übersetzte Satiren. Einige von jenen sind von Mich. Huber, in dem Choix in das Französische, und die sämmtlichen Gedichte, Flor. 1757. in das Italienische übersetzt. Etwas feinere und bessere Sprache, als Rachel, aber sehr matte Darstellung. Sein Leben findet sich in der letzten Ausgabe, so wie in dem angeführten Nekrolog, S. 155. und in Hrn. Meisters Charakteristik, S. 225.) — Chrstn. Weise († 1708. Die drey ärgsten Erznarren in der ganzen Welt .... 1676. 12. Leipz. 1704. 12. Augsb. 1710. 12. ein satirischer Roman. Auch können noch hieher gerechnet werden, dessen kurzer Bericht von dem politischen Näscher, Leipz. 1680. 8. und Pheroponanders böse Frau im J. 1683.) — P. v. Winkler (Der Edelmann, Frankf. und Leipz. 1696. 8. mit K. Auf die Thorheiten des Adels.) — Abrah. v. St. Clara († 1709. 1) Ganz neu ausgeheckte Narrennest, oder curiense Werkstat mancherlei Narren und Närrinnen, Wien 1751. 8. 3 Th. Holl. Amst. 1737. 8. 2 Th. 2) Etwas für Alle, d. i. eine kurze Beschreibung allerley Stands-Amts-und Gewerkspersonen ... Halle 1785. 8. N. Aufl.) — Ungen. Hundert Ausbündige Narren in einer neu aufgewärmten Alapatritpasteten ... Nürnb. 1709. 4. Hundert ausbündige Närrinnen nach voriger Alapatritpastetenart .... ebend. 1713. 4. — Chrstn. Wernicke († 1710. Von seinen Gedichten rechne ich hier nur sein Heldengedicht, Hans Sachs, Satire auf Postel, her, das unter dem Titel, Versuch in einem Heldengedicht, Alt. 1703. 8. erschien, und bey den Ausg. seiner Gedichte, Hamb. 1704. 8. Zür. 1750. und 1763. 8 auch in der Sammlung Crit. Poet. und andrer geistvollen Schriften, St. 1. S. 117. befindlich ist; das Leben des Dichters im Nekrolog S. 176.) — Joh. Gottfr. Zeidler († 1711. 1) Das verdeckte und entdeckte Carnaval .... l. l. et a. (vorzüglich auf die lutherischen Geistlichen.) 2) Neun Priesterteufel, d. i. Ein Sendschreiben vom Jammer, Elend, Noth und Qual der armen Dorfpfarrer, wie sie von ihren Edelleuten, Küstern, Köchinnen, Kirchvätern, Bauern u. d. m. .... geplagt werden, s. l. et a. 8. 3) Sieben böse Geister, welche heutiges Tages guten Theils die Küster, oder so gnannten Dorfschulmeister regieren ... Cosmopel 8. 4) Die Wohlehrwürdige, Großachtbare, und Wohlgelahrte Metaphysica ... 8. 5) Die Hochedle, Veste und Hochgelahrte Gnostologia, oder Allwisserey, als Ober-Hofmarschallinn, und Geh. Räthinn der neun Kunstgöttinnen .. 8. 6) S. T. Ihre Praecellenz die Noologia oder Verstcherey, als

als Archiv Secretariußin der neun Kunstgöttinnen . . . 8. Zum Theil in leoninischen Reimen. 7) Die Wohledle, Grosachtbare und Rechtswohlgelahrte, Fiscologia oder Communität-Casse . . . 8. 8) Synopsis Fiscologica . . . . Lugd. Bat. 1701. 8. 9) Die Hochehrwürdige, geistreiche und Hochgelahrte Pnevmatica . . . 8. 10) Die Hochedle, Veste, Hochgelahrte und Hocherfahrne Physica . , . 8. 11) Die Wohlehrbere, Viel Ehr- und Tugendsame Ethica . . . 8. Diese letzteren Schriften sind natürlich nicht gegen die Philosophie selbst, sondern gegen die damahls herrschenden tabellarischen Methoden gerichtet, und in lat. Tabellen, mit ungereimten Uebersetzungen derselben abgefaßt. So gut übrigens die Idee seyn mag, so niedrig und gemein und schaalwitzig ist die Ausführung.) — Joh. Riemer (†1714. Reime dich, oder ich fresse dich, d. i. deutlicher zu geben, Antipericatametanaparbeugedamphirribificationes poeticae, oder Schellen und scheltenswürdige Thorheit böotischer Poeten in Deutschland . . . Northausen 1673. 8. Auf die Reimsucht.) — Alb. Jos. Conlin (Der christliche Weltweise beweinet die Thorheit der neuentdeckten Narrenwelt . . Vobburg (Augsb.) 1706. 4. 7 Bd. mit Kupf. Ein anderer Abraham von St. Clara, nur ungereimter noch, als jener.) — Frz. Callenbach (1) Wurmland, nach Landesart, Regiment, Religion, Sitten und Lebenswandel . . . vorgestellt . . . 8. (Ein Lustspiel, in welchem allerhand Würmer geschnitten werden.) 2) Eclipses politico-morales, sicht- und unsichtbare Staatsfinsternisse . . . 8. 3) Uti ante hac, auf die alte Hack . . . . oder die von den Todten erweckte alte Welt . . 8. 4) Quasi, s. mundus quasificatus, d. i. die quasificirte Welt . . . 1715. 8. 5) Quasivero, der hinkende Bott hat sich wohl . . . 1715. 8. 6) Genealogia Nisibitarum, des uralten Nisi Stammhaus, Geburtsbrief u. s. w. . . . 1715. 4. 7) Puer centum annorum . . . der vorJüngen liegend handel und wandelnden Welt täglich anhaltendes Kinderspiel . . 8. 8) Almanach, Welt-Sitten-Staat-Marter-Calender, gerichtet auf alle Schaltjahr . . . 8.) — Chr. Friedr. Hunold, Menantes gen. (†1721 Durch einige von Wernickens Ueberschriften gereitzt, und vielleicht von Postel aufgehetzt, schrieb er gegen den ersten die satirische Komödie: Der thörichte Pritschmeister, oder schwermende Poet . . . Cöln (Hamb.) 1704. 8. Ein elendes Ding. Auch finden sich, in s. so genannten Galanten und verliebten Gedichten, Hamb. 1704. 8. mehrere Satiren, als der Poesie rechtmäßige Klage (ebenfalls auf Wernicke) u. a. m. Sein satyrischer Roman, welcher im Ganzen ebenfalls hieher gehört, ist österer, als Stade 1718. 8. 2 Th. Frft. 1732. 8. 2 Th. gedruckt. Dieser Roman scheint, zu seiner Zeit, eine Art von Einfluß, auf unsre Romanschreiber gehabt zu haben; wenigstens erschienen nach ihm, mehrere Arbeiten der Art, als: „die kluge und närrische Welt, in einem lustigen Roman, mit satyrischer Feder entworfen, von S. M. s. l. 1722. 8. u. a. m. S. übrigens Geh. Nachrichten und Briefe von Hrn. Menantes Leben und Schriften, Cöln 1731. 8. wovon sich ein Auszug in Gottscheds Beyträgen zur critischen Historie der deutschen Sprache, St. 3. N. 6. findet.) — Ungen. Poetische Fricassee, aus galant, verliebt und satirischen Gedichten von Perimontaniquerano, Cöln 1715. 8. — Barth. Feind (†1721. Eine Sat. auf die Geldsucht, im J. 1704. Mehrere Nachr. von seinen Streitigkeiten mit einem Hamburgischen Geistlichen, D. Krumbholz, und von mehrern handschriftl. hinterlassenen Satiren, finden sich in Mollers Cimbria litterata. — Joh. Chrstn. Günther (†1723. In seinen verschiedentlich gedruckten Gedichten (Bresl. 1723. 8. Glog. 1751. 8. L. A.) finden sich auch mehrere platte Satiren.) — Benjamin Neukirch (1729. Satiren von ihm sind bey Gottfr. Benj. Hankens . . . weltlichen Gedichten . . . Dresden 1727. 8. 1731. 8. 4 Th. abgedruckt; und einzeln,

geln, mit s. poet. Briefen, erschienen sie, Frkft. 1757. 8. Daß sie höchst elend sind, ist bekannt.) — Ungen. (Vernünftiger Momus ... 1725. 8.) — Nic. Hier. Gundling (†1729. Satirische Schriften, Jena 1738. 8.) — Chrstph. Frdr. Liscov (Die in der „Sammlung satirischer und ernsthaften Schriften, Frankf. und Leipz. 1739. 8." befindlichen gegen M. Sievers und Philippi geschriebenen zehen satirischen Aufsätze waren vorher (1732 - 1736.) einzeln gedruckt, und sind, was man auch zu ihrem Vortheil gesagt hat, und wenn man den Aufsatz: Von der Vortreflichkeit und Nothwendigkeit schlechter Scribenten, S. 475. ausnimmt, nicht, weil sie persönliche Satiren sind, sondern wegen des größtentheils verfehlten Tones der Ironie, jetzt kaum mehr, im Ganzen, des Lesens werth, oder vermögend, den Leser, so gern dieser auch bey ähnlichen Werken eines Swift verweilet, fest zu halten. Ironie läßt, ohne feine Wendung, ohne Beybehaltung eines durchaus naiven Tones, einer gewissen Kaltblütigkeit, sich nicht gedenken. Auch verträgt sie, meines Bedünkens, nicht ein weitläuftiges Ausspinnen einzeler Gedanken.) — Grützner, unter dem Nahmen Grimaldo (Abgestrafter Vorwitz eines unbesonnenen Critici; d. i. Nachdrückliche Erinnerung an H. P. Philippi, in Halle ... wobey seine letzte Schrift, Mathem. Versuch von der Unmöglichkeit einer ewigen Welt ... erwogen wird. Freyb. 1733. 8 Elende Reime! — Ungen. (Sendschreiben der fünf Schwestern, an H. P. Philippi, von diesem selbst, unter dem Titel: Wundersames Fündelkind ... mit Anm. 1733. 8. und auch im 2ten Anhange zu s. Cicero; ebenfalls auf s. Mathemat. Versuch.) — Ungen. H. D. Philippi drei Poetische Meisterstücke ... s. l. et a. 8. — Ungen. unter dem Nahmen: Thom. Markawitsch: (1) Wohlmeynender Rath, dem H. J. F. Philippi .... ertheilt .... Nürnb. 1734. 8. Der Verf. räth dem unglücklichen Philippi, Schauspieler bey einer schlechten (der Müllerschen) Truppe zu werden, weil er dort das Reich der Unvernunft am besten befördern könne. 2) Glückauf! dem H. P. Philippi wegen des von ihm angenommenen wohlmeynenden Rathes, Nürnb. 1735. 8.) — Joh. Ernst Philippi (Seine zuerst im Druck erschienene Satire, waren die Sottises galantes 1733. 4. die auch im 2ten Anhange der folgenden Schrift befindlich ist. Seiner Uebersetzung von den Maximen der Marquise von Sable, Leipz. 1734. 8. sind 366 moralische Bildnisse beygefügt, welche zum Theil auch satirisch seyn sollen. Cicero, ein grosser Windbeutel, Rabulist und Charlatan ... sammt einem doppelten Anhange: 1) der gleichen Brüder gleicher Kappen. 2) Von acht Vertheidigungsschriften, Halle 1735. 8. In diesem Anhange finden sich allerhand, zum Theil schon berührte Schmähschriften auf Gottsched, Liscov und einige Ungenannte. Gegen den ersten ist auch noch „Der geheimen patriotischen Assemblee anderweitiges Bedenken ... nebst 2 Beyl. Halle 1734. 8. und diese Beylagen gegen S. Gotth. Lange, und einen Ungenannten, F. W. gerichtet. Unter Philippis Nahmen gehen auch die „Regeln und Maximen der edlen Reimschmiedekunst ... Altenb. 1743. 8.) — Joh. Nic. Weislinger (Ein Verzeichniß seiner elenden Schmähschriften auf die Reformation, Luther, Hutten, u. d. m. findet sich im 5ten Bd. S. 491 u. f. von Hrn. Flögels Gesch. der kom. Litteratur.) — Ungen. Eines catholischen Layen Glückwunsch und Trostschreiben an ... Weißlinger ... Freyb. 1752. 8. (3te Aufl.) — Joh. Heinr. Cohausen (†1750. Satirische Gedanken von der Pica nasi, oder der Sehnsucht der lästernen Nase ... Leipz. 1720. 8. Auf den Schnupftoback.) — Casp. Abel (†1752. Auserlesene satirische Gedichte, Halberst. 1714. 8. Schlechte Reime!) — Joh. Sim. Buchka (†1752. Muffel, der neue Heilige ... Bas. 1731. 1737. 8. Satire auf die Pietisten, welche er aber in seinen evangelischen Bußthränen feyerlich widerrief.) —

Fried.

Fried. von Hagedorn († 1754. Im 111ten St. des Patrioten findet sich, in Form eines Briefes, eine prosaische Sat. von ihm, über die Sucht, nichts, als französische Bücher zu lesen; und in der 1ten Ausg. s. Gedichte (Versuch, Hamb. 1729. 8.) drey poet. Satiren, der Arzt, der unvernünftige Bewunderer, der Poet, wovon er keine in s. W. aufgenommen. Von den Gedichten in diesen, gehören hieher der Schwätzer und der Gelehrte.) — Joh. Frdr. Freih. von Cronegk († 1758. Die Parodie einer Scene aus dem Canut, eine Satire auf Gottsched und Schönaich, steht im 11ten St. S. 9. des Theater-Journales; die Sinngedichte auf die Gottschedianer, in Knittelversen, im deutschen Merkur vom J. 1774. Auch von seinen Lehrgedichten, (Schriften Bd. 2. S 90 u. f. Leipz. 1763. 8.) können einige zu den Satiren gezählt werden.) — Louise Adelgunde Victoria Gottsched († 1762. 1) Eine satirische Lobrede auf Gottlob Sig. Corvinus, bey ihrem Triumphe der Weltweisheit, Leipz. 1738. 8. 2) Die Pietisterey im Fischbeinrock ... Rostock 1736. 8. Eine Uebersetzung und Nachahmung der Femme docteur des Bougeant. 3) Horatii, als eines wohlerfahrnen Schiffers, beweglicher Zuruf an alle, auf dem Meere der gesunden Vernunft schwimmende Wolfianer, entworfen von X. Y. Z. (in Form einer Predigt auf den homiletischen Schlendrian) 1740. 8. 4) Der kleine Poet von Böhmischbroda ... Prag 1753. 8. vorzüglich gegen die bekannte Operette, der Teufel ist los.) — Joh. Christph. Rost († 1765. Das Vorspiel, ein episch satirisches Gedicht, Dresden 1743. 4. Bern 1743. 4. und 8. Bey seinen vermischten Gedichten, 1769. 8. Schreiben eines Teufels an H. P. Gottsched, Utopien 1755. 8. und im 1ten Th. S. 215. der Schmidtschen Anthologie. Das Leben des Dichters findet sich im 2ten Th. der Schmidtschen Biographie der Dichter, und im Nekrolog von ebend. S. 455.) — Ungenannter (Satyrische Abbildungen ... durch ein Mitglied der deutschen Gesellschaft in Greifswalde, 1746. 8.) — Ungen. (Satiren, Frankf. und Leipz. 1762. 8.) — Th. Abbt († 1766. Erfreuliche Nachricht von einem hoffentlich bald zu errichtenden protestantischen Inquisitionsgerichte, und dem inzwischen in effigie zu haltenden evangelischlutherischen Auto da Fe, Hamb. (Berlin) 1766. 8. vorzüglich auf den verstorbenen Sen. Götz in Hamburg, worauf auch einige Gegenschriften erschienen.) Gottl. Wilh. Rabener († 1770. Von seinen so bekannten satirischen Schriften, ist der „Beweis, daß die Reime in der deutschen Dichtkunst unentbehrlich sind," die älteste, und bereits im J. 1737. geschrieben. Die übrigen in den 2 ersten Theilen enthaltenen erschienen zuerst in den Belustigungen des Verstandes und Witzes, in den Bremischen Beyträgen und in den vermischten Schriften; die satirischen Briefe im J. 1751. und der 4te Th. im J. 1755. Sämmtlich sind sie sehr oft gedruckt. Seine Briefe, nebst einer Nachricht von seinem Leben und Schriften, Leipz. 1772. 8. haben wir Hrn. Weiße zu verdanken. In das Franz. sind seine sämmtl. Sat. von du Jardin und Sellius, 1754. 12. 4 Bde. und in das Englische die Briefe 1757. 12. 2 Bde. übersetzt worden. Daß Rabener allmählig minder als ehedem gelesen wird, ist natürlich. Die Originale zu seinen Thoren haben sich aus der wirklichen Welt verloren; und die Welt, aus welcher er sie vorzüglich nahm, die academische und litterarische Welt, steht bey uns Deutschen nur bey denjenigen in Ansehen, welche selbst zu dieser Welt gehören.) — Heinr. Gottl. v. Justi († 1771. Die Dichterinsel .... Leipz. und Witt. 1745. 8. Scherzh. und satyrische Schriften, Berl. 1760-1765. 8. 3 Bde.) — Jos. Ant. Bandel († 1771. Ein Verzeichniß seiner, ganz geschmack- und zum Theil sinnlosen Schriften, findet sich in Hr. Flögels Gesch. der kom. Litteratur, Bd. 3. S. 518 u. f.) — J. Friedr. Löwen († 1771. Ein halbes hundert Prophezeiungen auf das J. 1756. Hamb. 1755. 8. Satirische Versuche, Hamb. 1760. 8. in Prose. Das

Leben des Verf. wird im Necrolog S. 551 u. f. erzählt.) — Joh. Benj. Michaelis (†1772. Zwey seiner Satiren erschienen mit seinen Fabeln und Liedern, Leipz. 1766. 8. und diese umgearbeitet, und mit einer dritten ursprünglich in den Unterhaltungen, Bd. 5. St. 3. abgedruckten, vermehrt in den einzeln Gedichten, Leipz. 1769. 8. Aber als Satiren können auch angesehen werden seine Phänomenogonie, in den einzeln Gedichten, und in dem ersten Musenalmanache; und seine, mit Prosa untermischten beyden Episteln, an den Hrn. Jacobi, und die an Hrn. Gleim, Halberstadt 1771. 8. Die von Hrn. Flögel, Geschichte der komischen Litteratur, Band 3. S. 523. angeführte Satire auf die Kunstrichter ist mir nicht bekannt. Ein misgerathener Aufsatz über sein Genie und Schriften findet sich im 1ten St. des 2ten Bds. von des Hrn. v. Schirach Magazin; sein Leben gab Hr. Christn. Schmidt, Frkft. 1775. 8. heraus; auch findet es sich in seinem Nekrolog, S. 571. Hr. Gleim läßt uns noch immer auf seine Ausgabe seiner Schriften warten; und, unter dem Titel, Werke, ist ein Theil derselben, Giessen 1780. erschienen, in welchem sich die zuletzt erwähnten Episteln befinden. Michaelis wäre, meines Bedünkens, mehr als Persius für uns geworden, wenn er länger gelebt hätte.) — J. M. v. Loen (†1776 Seine kleine Schriften, Frft. 1749-1752. 8. 4 Th. so wohl als s. Moralischen Gedichte, Frft. 1750. 8. enthalten mehrere hieher gehörige Aufsätze.) — H. Lindenborn (Der Cölnische Diogenes 1740 u. f. 8. Morpheans 1748 u. f. 8. Nachr. von dem Verf. giebt die Schrift, Ueber deutsche Poeterey . . . Köln 1791. 8.) — J. C. Rasche (Der Calender, Jena 1753. 8.) — C. N. Naumann (Empfindungen für die Tugend. in satyrischen Gedichten, Frkf. a. M. 1752. 8. und nachher, unter dem Titel: Satyren, Magdeb. 1763. 8.) — Joh. Gottl. Krüger (Träume, Halle 1754. 8. Mit einer Vorrede von J. A. Eberhard, ebend. 1785. 8.) — Albr. v. Haller (†1777. Die Falschheit menschlicher Tugenden, geschrieben im J. 1730. Ueber die verdorbenen Sitten, im J. 1731. Der Mann nach der Welt, im J. 1733. Gesammelt erschienen seine Gedichte zuerst, Bern 1732. 8. und zuletzt, ebend. 1777. 8. Die Uebersetzungen derselben sind, bey dem Artikel Lehrgedicht, S. 209 a. angezeigt. Sein Leben findet sich, unter andern, in Hrn. Schmids Nekrolog, S. 698. In Hrn. Meisters Charakteristik, S. 315.) — G. Friedr. Meier (†1777. Beurtheilung der Baumgartenschen Anmerkungen zu der allgemeinen Weltgeschichte, eine Erzählung vom Blocksberge. Schreiben eines Vaters an s. Sohn . . . von der närrischen Weisheit einer kleinen philos. Sekte, s. l. 1750. 8. Auf Crusius in Leipz.) — Sam. Gotth. Lange (†1781. 1) Eine wunderschöne Historie von dem gehörnten Siegfried dem zweyten . . . . Braunschw. 1747. 8. Auf einen Herrnhuter, der wider Baumgartens Theologisches Bedenken über diese Gemeinde geschrieben hatte, und auf die Herrnhuter überhaupt. 2) Seltene Verdienste Gottscheds um Deutschland. 3) Ein paar satir. Oden in seinen Horaz. Oden, Halle 1747. 8) — Dan. Wilh. Triller (†1782. Schrieb gegen Klopstock, und den Messias eine Satire. S. Hrn. Flögels Gesch. der kom. Litteratur. Bd. 3. S. 528.) — Friedr. Just. Riedel (†1785. Sieben Satiren, nebst drey Anhängen, Jena 1765. 8. Briontes der 3te, 1765. 8. Launen an meinen Satyr, Erf. 1772. 8.) — Joh. Jac. Bodmer (†1783. Von seinen gegen Gottsched, — und gegen Lessing, Weiße, Wieland, Gleim, geschriebenen Aufsätzen finden sich in seiner Lebensbeschreibung, in Hrn. Schmids Nekrolog, S. 811 u. f. Nachrichten.) — Joh. Joach. Schwabe (†1785. 1) Neuer Critischer Sack- Scheib- und Taschen-Almanach auf das J. 1744. gestellt durch Chryſ. Mathanasium, Winterthur (Leipzig)

zig) 8. Auf die Schweizer, und die Anhänger der Schweizer. 2) Viti Blauroeckelii voll eingeschenktes Tintenfässel eines allezeit parat seyenden Brieff-Secretary . . . Kufstein 1745. 8. Auf Erlenbach, Bodmer, Breitinger, und lustig genug. Md. Gottsched hatte indessen den größten, und auch Mylius einigen Antheil daran. 3) G. Christph. Kunzens Beleuchtung einiger Anmerkungen über des H. P. Gottscheds deutsche Sprachlehre von J. M. Heinze, Brandenb. 1760. 8.) — Friedr. Wilh. Gleim (Soll Verf. eines „Sendschreibens an das Pflanzstädtlein zu Herrnhut seyn. S. Langens Samml. gelehrter und freundschaftlicher Br. Th. 1. S. 105.) — Lud. v. Heß (Satirische Schriften . . . . Hamb. 1767. 8. Beurtheilt sind sie, unter andern, in dem 4ten Bd. S. 79. der Neuen Bibl. der sch. Wissenschaften.) — Chrstph. Otto Freyh. v. Schönaich (1) Die ganze Aesthetik in einer Nuß, oder Neologisches Wörterbuch . . . 1754. 8. (Gegen Klopstock und Bodmer.) 2) Erläuterung über die ganze Aesthetik in einer Nuß . . . Freyst. 1755. 8. (Doch weiß ich nicht, ob dieses von dem Hrn. von Schönaich ist.) 3) Die ganze Aesthetik in einer Nuß in ein Nüßchen gebracht oder Nachlese der Neologie 1755. 8. (Enthält verschiedene Aufsätze gegen Lessing, der darin Gnissel, und Haller, der Rellah heißt. Das Anagrammatisiren bekam dem Verf. übel; Kästner, wie es heißt, brachte aus dem Nahmen Schönaich, ein greuliches Anagram heraus, das in einem bekannten Epigramme noch cursirt.) 4) Samml. von Sinngedichten s. l. 1755. 8. (Größtentheils auf G. E. Lessing. 5) Ein Mischmasch von allerley ernsthaften und lustigen Possen . . . 1756. 8. (vorzüglich gegen Lessing.) 6) Der Sieg des Mischmasches . . . 1755. 8. (vorzüglich gegen Zachariä und dessen kom. Epopöen.) 7) Oden, Satiren und Nachahm. Leipz. 1761. 8.) — Ungen. Bodmerias s. l. (1755.) 8. — Versuch einer gefallenden Satire, oder etwas zum Lobe der Aesthetiker, s. l. 1755. 8. — Joh. Gottl. Benj. Pfeil (In seinen moralischen Erzählungen, Leipz. 1757. 8. findet sich ein kurzer Auszug aus der Geschichte des Königreiches Hoang-thy; welches eine satirische Geschichte der deutschen Dichtkunst von den Zeiten Gottscheds an, ist.) — Chrstph. Mart. Wieland (Ankündigung einer Dunciade für die Deutschen, 1755. 4. Das Werk ist nicht ausgeführt worden. — G. Hindenberg (Moralische und satirische Versuche, Bresl. 1762. 8.) — Ungen. (Satiren, Frankf. und Leipzig 1762. 8.) — Ungenannter (Satirische Versuche, Frkft. und Leipz. 1764. 8.) — Carl Frdr. Bahrdt (Kirchen- und Ketzer-Almanach auf das J. 1781. 8. fortgesetzt auf das J. 1786. 8. Standrede am Sarge . . . . Joh. M. Götze, von Zigra, Hamburg 1786. 8. Zamor oder der Mann aus dem Monde, Berl. 1787. 8. Das Religions-Edict, ein Lustspiel, Thenakel 1789. 8. Der dritte und vierte Aufzug des Religionsedicts, Thenakel 1789 8. Ala Lama, oder der König unter den Schäfern 1790. 8. Mit Zimmermann deutsch gesprochen, Berl. 1790. 8. Zimmermanns Auferstehung 1791. 8.) — Joh. Heinr. Merk (Rhapsodieen von Joh. Heinr. Reinhart dem Jüngern, 1773 8. und im Rheinischen Most, so wie im 5ten Th. des Taschenbuches für Dichter und Dichterfreunde zur Beherzigung vieler deutschen Dichter.) — Beda Meyr (Ein Päckchen Satiren aus Ober-Deutschland, München 1770. 8.) — Joh. H. Campe (Satiren, Helmst. 1768. 8. Das Testament, eine Sat. 1769. 8.) — J. G. G. Lucius (Satiren 1771. 8.) — J. Matth. Dreyer (Von seinen vorzüglichsten deutschen Gedichten, Alt. 1771. 8. lassen sich manche hieher rechnen. Die schärfsten seiner Satiren sind, indessen, in diese Sammlung nicht aufgenommen worden.) — Ungen. (Joh. Chr. Gottsched an Joh. Jac. Bodmer, aus den Elisäischen Feldern, Brem. 1771. 8.) — Wanderschaft eines Journalisten, Buxtehude 1771. 8. — Skarsine, Bresl. 1771. 8. — G. Contius (Die Dardanellen,

daneiten, oder das Gebeth Mustapha des 3ten, Frkf. 1772. 8. Wieland und seine Abonenten 1775. 8.) — Joh. G. Hamann († 1788. Von s. Kreuzzügen eines Philologen 1762. 8. gehören das Kleeblatt hellenistischer Briefe, und die Rhapsodie in kabbalistischer Prose hieher. Neue Apologie des Buchstaben H. 1773. 8. (Gegen Damm.) An die Hexe zu Kadmonbor, Berl. 1773. 8. (Gegen Sebaldus Nothanker.) Gefundene Blätter aus den neuesten deutschen Litteraturannalen 1773. 8.) — H. Wagner (Lieder für die Söhne der Dummheit, Morropolis 1774. 8. Prometheus, Deucalion und seine Recensenten, Weimar 1775. 8.) — A. Jörg (Müßige Stunden, bestehend in Gedichten, Satyren und Briefen, Landsh. 1775. 8.) — Ungen. (Der Milchtopf, ein altes Gedicht, s. l. 1775. 8. Auf die kleinen Reichsstände.) — Ungen. Westphälische Alterthümer, oder Beweis, daß diejenigen, so Christum gekreuzigt, und Johannem enthauptet, Westphälinger gewesen, Solm. 1775. 8. — J. C. H. Meyer (Die neue Deutschheit nuniger Zeitverstreichungen, 13 Pröbchen, Gött. 1775 u. f. 8.) — Christn. Fdr. Dan. Schubart († Zaubereyen, Ulm 1766. 8. S. auch dessen Gedichte, Stuttg. 1785. 8. 2 Th.) — Frdr. Nicolai (Freuden des jungen Werthers . . . Berl. 1775. 8.) — Ungen. Menalk und Mopsus, eine Eccl. nach der 5ten Eccl. des Virg. Frkf. 1775. 8. Gegen H. Wieland.) — F. C. v. Kähe (Dunciade der Deutschen . . . Leipz. 1773. 8. ist unvollendet, und hat mit dem Werke des Pope nichts als den Titel gemein.) — G. Christph. Lichtenberg (1) Timorus, d. i. Vertheidigung zweyer Israeliten, die durch die Kräftigkeit der Lavaterischen Beweisgründe und der Göttingschen Mettwürste bewogen, den wahren Glauben angenommen haben . . . Berl. (Gött.) 1773. 8. Auf Lavaters vorgehabte, so genannte, Bekehrung Mendelsohns. 2) In seinem Magazin finden sich einige äuserst glückliche spöttelnde Aufsätze, als das Sendschreiben der Erde an den Mond, u. a. m.) — Joh. K. Wezel (Bey seiner Epistel an die deutschen Dichter, Leipz. 1776. 8. finden sich 2 sehr gute Satyren, die unvermuthete Nachbarschaft, und die wahre Welt. Auch sind die satyrischen Erzählungen (in Prosa) Leipz. 1777-1778. 8. 2 Bd. von ihm.) — Joh. Wolfg. v. Göthe (Prolog zu den neuesten Offenbarungen verdeutscht durch D. Carl Fridr. Bahrd, Giessen 1774. 8. Neu eröfnetes moralisches und politisches Puppenspiel, Frankf. und Leipz. 1774. 8. Götter, Helden und Wieland, Leipz. 1774. 8. Sämmtlich in der, zu Berlin, gemachten Sammlung seiner Werke.) — Ungen. (Wahrheiten aus dem Saturn, Frankf. und Leipz. 1778. 8.) — Aug. Frdr. Cranz (Gallerie der Teufel . . . Frkf. 1776. 8. Fünf St. Lieblingsstunden, Berl. 1779. 8. 5 Th. Charlatanerien, ebend. 1781. 8.) — Ungen. Die tausend und eine Masche . . . ein blaues Mährchen 1777. 8. (Soll von einem Engländer seyn; und ist gegen die Nachahmer Yorickscher Empfindsamkeit gerichtet.) — Ungen. Didactisches Gedicht über Gebrauch, Gesetz und Billigkeit 1777. 4.) — Ungen. Beyträge zur Geschichte der menschl. Narrheit, aus alten Papieren, Wien 1778. 8. — Ungen. Marionetten-Theater, Wien 1778. 8. — Sat. nach dem Geschmack Rabeners, Wien 1778. 8. — J. M. v. Beusts Bußfertige Abbitte an das Publikum, 1778. 8. — Ungen. Der Zauberer in der Flasche. Aus dem Spanischen des Quevedo 1781. 8. (Nur dem Titel nach übersetzt; gegen die Münstersche Medicinalverordnung.) — Fdr. Leop. G. zu Stollberg (Jamben, Leipz. 1784. 8. Die Rec. haben von diesen Jamben sehr viel Böses gesagt; aber, wer nicht durch den, darin herrschenden Ton der Selbstgefälligkeit beleidigt wird, muß auch viele gute Stellen darin finden.) — Ungen. Seraphische Jagdlust: d. i. vollständiges Verzinkulabüchlein von P. Cochum, s. l. 1784. 8. — Hor. Bloch (Ehren Knudsens Heldengeschichte, oder vom Duelliren

Flensb. 1784. 8. Die magische Laterne in dreymahl dreyßig Vorstellungen, Wesel 1784. 8. — Bruchstücke, moral. und satyrischen Innhaltes, Frft. 1784. 8. — Die Buchstaben, Bruchstücke über was sie wollen . . . Dessau 1784. 8. 2 Th. — P. Weidemann Characteristische Satyren, nach den Temperamenten, Dessau 1784. 8. — Ungen. Marokkanische Briefe, Frft. 1785. 8. — Hamids Meinungen über die marokkanischen Briefe, Leipz. 1785. 8. — Der reisende Iman, Dessau 1785. 8. — Jos. von Retzer (Der Beichtvater und der junge Geistliche als Beichtkind 1785. 8.) — Ungen. Der Jesuit in guter Laune, Mohilow 1785. 8. — Jos. Richter (Briefe eines Eypeldauers . . . über d' Wienstadt . . . Wien 1785. 8.) — Ungen. Familienbuch für meine Nachkommen und Freunde . . . aus den Papieren Ad. Ehrhards, Wien 1785. 8. — Mohammeds Reise ins Paradies, herausg. von Jak. Morder, Frft. 1785. 8. — P. Pavian, Voltaire und ich in der Unterwelt, Berl. 1785. 8. — Leben, Meinungen, Tod und Begräbniß der Jungfer Susanna Dumpfaffin, Leipz. 1785. 8. — Ungen. Grenzstein der weiblichen Rechte in und ausser der Ehe, Basel 1786. 8. — Wunderbare Reise ins Land Rerum, Philad. 1786. 8. — Beichtkind und Beichtvater, oder Kapuziner und Dorfpfarrer, Rom (Wien) 1786. 8. — Der Teufel in der Franciskaner-Kutte, oder Gesch. des P. Tempelfuchs, Madr. 1786. 8. — Leonh. Meister (Erscheinung und Bekehrung des D. Quixotte im letzten Viertel des 18ten Jahrh. Wien 1786. 8.) — Ungen. Ankündigung einer ritterlichen Reise um und durch die Welt, Berl. 1786. 8. — J. Rautenstrauch (Das neue Wien, eine Fabel, Wien 1786. 8.) — J. W. A. Kosmann (Satyrische Skizzen, Frft. 1787. 8.) — Ungen. (Ach!!! Oder die Menschheit in letzten Zügen, Berl. 1787. 8. 2 Th.) — Traum eines Anachoreten, Bresl. 1787. 4. — Commenii philosophisch satyrische Reisen . . . Potsd. 1787. 8. — Reise in die andre Welt. Oder über- und unterirrdische Visionen und Phantasien . . . Leipz. 1787. 8. — J. W. Luce (Lappalien 1785-1787. 8. Führen den Titel mit Recht.) — Ungen. Abdul Erzerums neue persische Briefe, Wien 1787. 8. — Briefe eines reisenden Beuditen . . . . Leipz. 1787. 8. — J. W. Tollberg (Briefe eines Hottentotten s. l. 1787-1788. 8. 2 Pakte.) — Ungen. Korrespondenz der Heiligen aus dem Mittelalter . . Leipz. 1787-1788. 8. Drey Pakete, wogegen der P. Fr. X. Jane ein Schriftchen mit dem Titel: Ist der Verf. . . . nicht der ehrloseste Pasquillant, Augsb. 1788. 8. drucken ließ. — Friedr. v. d. Trenck (Seine erste Satire ist, so viel ich weiß, der Macedonische Held, die schon in s. Gedichten, Frft. 1769. 8. und im 1ten Th. s. Sämmtl. Gedichte und Schriften, Leipz. 1786. 8. 8 Th. erschien, und einzeln wieder 1788. 8. gedruckt wurde. Das Schicksal der Frau Justitia an allen Höfen Europens 1787. 8. Letzte Unterredung Friedrich des Grossen mit P. Pavian 1787. 8.) — Ungen. Der Todtenkopf, ein Beytr. zur Geschichte des menschl. Herzens, Berl. 1787. 8. — Das Affenland, oder der D. Fanfarone, (Wien) 1787. 8. — Der D. Simio Midias, oder der Verf. des Affenlandes (Wien) 1787. 8. — J. B. v. Alxinger (In s. Gedichten, Klagenf. 1788. 8. 2 Th. finden sich mehrere Strafgedichte.) — Ungen. Almanach der Almanache . . . Leipz. 1787. 8. (Auf die vielen Almanache, die neuern Pädagogen und über die Vortreflichkeit elender Scribenten.) — Ungen. Der satyrische Biedermann, Prag 1788. 8. Ein Heft. — H. W. Seyfried (Gallerie der Engel . . . Berl. 1788. 8.) — F. A. Weishuhn (Satyrische und scherzh. Aufs. herausgeg. von einem berühmten Journalisten, Leipz. 1788. 8. Auf Erziehung, Romanschreiberey, Wunderkuren, Luftschifferey, u. d. m.) — Ungen. (Karrikaturen, Frft. und Leipz. 1788. 8.) — Reden und Dialogen, hintenan ein Receptbüchlein, herausg. von Kas. Randglosse

glosse . . . Cöln 1788. 8. — Ch. A. Vulpius (Glossarium für das achtzehnte Jahrhundert, Frkf. 1788. 8.) — C. G. Spranger (Lobrede auf die Dummheit . . . Emmaltsthal 1788. 8. — Ungen. (Der Affenkönig, oder die Reform des Affenlandes, Wien 1778. 8. m. K.) Narr Jak, Welt und Hof, ein satirischer Roman, Berl. 1788. 2 Th. — Melch. Kolbenschlag, Schulmeister in Rappelsdorf, Jesuitische Reise, Frkf. 1787. 8. — Gemählde vom Heyrathen, eine Sat. in Versen, im 2ten St. des Jahrbuches für die Menschheit, Hannover 1788. 8. — Spiel aus dem Wörterbuche eines Beobachters, in dem 1ten der Monatl. Hefte zur Beförderung der Cultur, Han. 1788. 8. — Fragmente der Geschichte und Meinungen eines Menschensohnes, Eisen. 1787. 8. (Auf die Philanthropine.) — Ungen. (Ueber Fdr. Wilh. den Liebreichen und meine Unterredung mit ihm, von J. C. Meywerk, Churhannöverischen Hosenmacher, Frkf. 1788. 8. Eine äusserst glückliche Persiflage auf die Selbstgefälligkeit eines, einst berühmten Mannes. Eben diesem Verf. werden „des Sel. Geh. Etatsraths Sam. Conr. von Schnafskopf hinterlassene Papiere . . . Bresl. 1792. 8.“ zugeschrieben.) — Ungen. Doctor Luther an den Ritter v. Zimmermann; s. l. 1788. 8. Derbe Wahrheiten in launichten Knittelversen. — Ungen. Zimmermann der 1te und Friedrich der 2te, von Joh. Heinr. Friedr. Quitenbaum, Bildschnitzer in Hannover . . . London (Berl.) 1790. 8. Ungeachtet die Schrift, wie der Titel zeigt, erst in der Folge angeführt werden sollte: so mag sie denn doch, als zu den vorhergehenden gehörig, hier ihre Stelle einnehmen.) — In Filidor (Senfs) Gedichten, Leipz. 1788. 8. findet sich eine Satire auf die Mode. — Ungen. Hirum Harum, ein satir. Roman, Gel. 1789. 8. — Ungen. Auswahl aus des Teufels Papieren, nebst einem nöthigen Aviso, vom Juden Mendel, s. l. 1789. 8. — Gefundener Briefwechsel zwischen einem Baron, Amtmann, Advokaten und Commissionsrathe, s. l. 1789. 8. — Satiren eines Kapuziners über sein Zeitalter, vor s. Eintritt in den Orden, Wien 1789. 8. — Frz. Joh. Villikus (Der Hannswurst und der Frosch 1789. 8.) — Ungen. Schwedenborg der jüngere . . . Leipz. 1789. 8. — Der Teufel auf Reisen, Frkf. (Wien) 1789. 8. 2 Th. — Die Rathsherren-Wahl zu Abdera . . . Berl. 1789. 8. — Bittschrift des Papiers an die Gelehrten . . Philad. 1789. 8. — Reisen in den Mond, von einem Bewohner des Blocksberges . . . Leipz. 1789. 8. — Der wohlgenährte Hammel . . . 1789. 8. — Satirische Biographien der Altväter und Apostel, Berl. (Wien) 1789. 8. — Die Prorectorwahl, in 2 Ges. s. l. (Halle) 1789. 8. — F. X. Grüber (Satirische Gedichte zum unschuldigen Zeitvertreibe, Deutschl. 1790. 8.) — Ungen. Der neue Orion, in Utopien (Halle) 1790. 8. — Reise eines Erdbewohners in den Mars, Philad. 1790. 8. — Bemerkungen auf einer Reise durch die Stadt und Landschaft Narrenberg . . . Abdera auf Kosten des ges. Magistrats 1790. 8. — Reisen einer Negerin . . . nach dem Franz. Nürnb. 1790. 8. 2 Th. — Frz. Jos. Kirmair (Fürstenbilder, s. l. 1790. 8. — Ungen. Anselms und seines Freundes, des Magisters, poetische Reise nach Kaklogallinien . . . Leipz. 1790. 8. — Die Böotier, in 2 Ges. Frkf. 1790. 8. — Die schöne Beate und der Kapaun in 12 Ges. Wien 1790. 8. — Aug. v. Kotzebue und Heinr. Matth. Marcard (Doct. Bahrdt mit eiserner Stirne, oder die deutsche Union gegen Zimmermann 1790. 8. Ein merkwürdiges Pasquil, und als solches, auch ein merkwürdiger Beytrag zur Geschichte der Zeit, dessen Gehalt und Ton wohl nicht durch Apologien und Entschuldigungen gut gemacht werden kann.) — Ungen. (Pädagogische Kriegslieder . . . (Frf. a. M.) 1790. 8. Auf eine Streitigkeit zwischen den HH. Campe, v. Knigge und Trapp.) — Leben und Thaten des weil. Hochwürdigen Pastor Rindvigius, ans Licht gestellt von Kasp. Renatus Denarre, Deh-

 senh.

frah. (1790) 8. 2 Th. — Der Schriftstellerteufel . . . Berl. 1791. 8. — Angen. Lobrede von der Thorheit auf die Thorheit, im 2ten Bde. der Freymüthigen Unterhaltungen . . . Leipzig 1791. 8. — Das Narrenspital . . Leipz. 1792. 8. — Raritäten, oder satyrische Auff. Grätz 1792. 8. 2 Bde. — — Sammlungen: Satyrische Bibliothek auserlesener kleiner satyr. Schriften, Frft. 1760 - 1765. 8. Fünf St. — —

Daß, übrigens, von den scherzhaften, so wohl als Sinngedichten (S. diese Artikel) viele hieher gehören, ist bereits erinnert worden. Aber auch mehrere unsrer Romane, als Sebaldus Nothanker, Spitzbart, u. a. m. so wie mehrere unsrer Monatsschriften, oder doch einzele Aufsätze darin, u. d. m. würden hier haben angeführt werden müssen, wenn der Raum es gestattet hätte. — —

Noch verdienen die satyrischen Kupfer hier, wenigstens allgemein, erwähnt zu werden. Ausser den bekannten von Hogarth, und Chodowiecki, begnüge ich mich Roman v. Hooghe, Borel, Bunbury, zu nennen. — —

Satyrisches Drama.

Dieses war bey den Griechen eine Art des Nachspieles, das entweder zwischen zwey Trauerspielen, oder nach denselben aufgeführt wurde. Der Charakter desselben war, daß es eine bekannte Handlung eines Helden, zwar ernsthaft, aber mit Scherz untermischt, in einem aufgeweckten Vortrag vorstellte. Dieses Drama hatte einen Chor, wie das Trauerspiel, der aber allezeit aus Satyren bestund. Sowol der Inhalt, als die Ausführung zielte auf etwas lustiges ab. Die Scene war allemal auf freyem Felde oder in Wäldern, nahe an den Höhlen der Satyren. Satyricae scenae, (sagt Vitruvius,) ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquis agrestibus rebus, in topiarii operis speciem deformatis *); und so waren auch die Tänze, wie alles übrige, dem muthwilligen und wollüstigen Charakter der Satyren angemessen.

Wie ausgelassen dieses Schauspiel gewesen seyn, läßt sich aus dem Cyclops des Euripides, dem einzigen satyrischen Drama, das übrig geblieben ist, abnehmen; da dieser sokratische sonst so weise und so ernsthafte Dichter seinen Satyren viele wollüstige Reden, und sogar Zoten in den Mund legt, welches er gewiß aus Nothwendigkeit, dem Charakter dieser Spiele gemäß, und nicht seinem eigenen Geschmak zufolge gethan hat.

Es ist wahrscheinlich, daß dieses Drama das alleräelteste in Griechenland gewesen ist; und es könnte wol seyn, daß die andern, nämlich die Tragödie und Comödie, ihren Ursprung daher genommen hätten, und daß es seinem Ursprung nach eine Herbstlustbarkeit, nach Einsammlung des Weines gewesen. Aus diesem Grunde mag es nachher als ein Anhang bey Trauerspielen seyn beybehalten worden. Denn insgemein mußte ein Dichter, wenn er ein oder mehrere Trauerspiele aufführen ließ, auch ein satyrisches Drama darzu geben. Ausführlichere Nachricht von diesem Lustspiel findet man in einer eigenen Abhandlung, welche If. Casaubon davon geschrieben hat **).

Die Römer hatten auch eine Art satyrischer Lustspiele, die aber von den griechischen gänzlich unterschieden waren. Die wenigen Spuren, welche man von ihrer Beschaffenheit hat, kann man in dem angezogenen Werk des Casaubons finden. Wir bemerken nur dieses einzige, daß aus den wenigen Nachrichten der römischen

*) L. V. c. 8.

**) If. Casauboni de Satyrica Graecorum poesi et Romanorum satyra. Libri II. Parif. 1605. 8.

schen Scribenten zu erhellen scheinet, daß dieses Schauspiel bey den Römern wie eine Art der Fastnachtslustbarkeit gewesen, da die spielenden Personen einander durchgezogen, ohne daß in diesem Spiel eine wirkliche Fabel oder Handlung zum Grunde gelegt worden. Livius (Andronicus) post aliquot annos ab satiris ausus est primus argumenta fabularum serere *). Mit diesem kommt überein, was Val. Maximus sagt: A satiris primus omnium poeta Livius ad fabularum argumenta spectantium animos transtulit.

Nachher ist aber von den Römern der Name der Satire einer Art des Gedichts gegeben worden, wovon im vorhergehenden Artikel gehandelt worden.

* *

Ausser der, von H. Sulzer angeführten Schrift des Js. Casaubonus (Par. 1605. 8. Hal. 1774. 8. und im 1ten Bde. des Muſ. philol. et hist. des Th. Crenius, Lugd. B. 1699. 8. 2 Bde.) handeln von dem satyrischen Drama noch: Brumoy in dem Disc. sur le Cyclope d'Euripide et sur le spectacle satyr. bey s. Theatre des Grecs Bd. 6. S. 332. Par. 1763. 12. — Quadrio im 5ten Bde. s. Stor. e ragione d'ogni poesia, S. 277. — C. F. Flögel, im 1ten Bd. S. 332 u. f. s. Geschichte der komischen Litteratur (aber sehr wenig befriedigend) — J. G. Buhle: De fabula Satyr. Graec. Gött. 1787. 4. — H. C. A. Eichstädt: De Dramate Graec. Comico satyrico . . . Lipſ. 1793. 8. (wo die Sache am besten aufs Reine gebracht ist, und vielleicht noch besser hätte ausgeführt werden können, wenn der H. Verf. im Allgemeinen den Gebrauch der Satyren auf dem Theater der Griechen, oder in dem Drama der Griechen, untersucht hätte.) — Auch Clodius, in s. Vers. aus der Litteratur und Moral, St. 1. S. 119. Leipzig 1767. 8. — und G. E. Lessing, in s. Collectaneen, Art. Satyr. Drama sagt etwas darüber. —

*) T. Liv. L. VII. c. 2.

Uebrig ist, von ganzen griechischen Stücken dieser Art, uns wohl nichts, als der Cyclops des Euripides, welcher, ausser den Ausgaben mit den übrigen Werken des Dichters, einzeln c. Heinr. Rumpio, Hamb. 1618. 8. gedruckt worden ist, und über welchen C. T. Kuinoel Commentar. spec. Lipſ. 1783. 4. geschrieben hat. —

Von Neuern haben einige Italiener mit sichtbarer Nachahmung des Euripides, ein paar Dramen dieser Art geschrieben, als Giamb. Giraldo Cinthio, die Egle, Ferr. 1545. 8. und Ott. Scamacca den Polifemo, Palermo 1639. 12.

Säule.

(Baukunst.)

Ohne Zweifel hat die älteste Art zu bauen den Gebrauch der Säulen eingeführt. Allem Ansehen nach bestunden die ältesten Gebäude blos aus etlichen in die Runde oder in ein Vierek herumgesetzten Stämmen von Bäumen, über welche man ein Dach gemacht hat. Also waren die ältesten Säulen Stämme der Bäume; und von diesen haben hernach die Säulen sowol die Verjüngung, als auch die Verhältnisse der Dike zu der Höhe bekommen. Der Gemächlichkeit halber haben die ersten, noch von keiner Kunst unterrichteten Baumeister, eben nicht die dikesten Bäume zu Unterstüzung ihres Daches ausgesucht. Bäume von einem Fuß dik waren ihnen mehr als hinlänglich; und das Dach über diese Stämme ist ohne Zweifel nur so hoch gewesen, als der Arm, um es zu sezen, reichen konnte: sechs bis sieben Fuß; daher nachgehends das älteste Verhält-

hältniß der Säulenhöhe zur Dike, wie 5 bis 6 zu 1 entstanden ist *). Nur die gothischen Baumeister, die einen Geschmak am übertriebenen und erstaunlichen hatten, haben hernach dieses Verhältniß geändert und die Höhe der Säulen vier und noch mehrmal größer genommen, als andre der Natur näher folgende Völker gethan haben.

Der überlegte Geschmak hat der Säule Theile gegeben, die sie anfänglich nicht hatte: einen Kopf (Knauff, Capiteel,) und einen Fuß. Vielleicht ist aber auch dieser Theile Ursprung mehr in dem Zufall, als in dem Geschmak gegründet. Der Knauff ist älter, als der Fuß. Vermuthlich sind die Baumstämme in die Erde eingegraben worden; oben aber war ein Bret nöthig, damit der Unterbalken fester auf der Säule aufläge. Man findet deshalb an ganz alten griechischen Gebäuden wol einen Knauff, aber keinen Säulenfuß. Aber der Geschmak hat beyde nothwendig gemacht; denn ohne diese Theile ist man ungewiß, ob man eine ganze Säule, oder nur einen Theil davon sehe. Der Geschmak fodert schlechterdings, daß das Schöne ein Ganzes ausmache; dieses aber muß ausgezeichnete Schranken haben **). Eine Säule ohne Fuß könnte für einen verschütteten, oder in die Erde gesunkenen Theil des Gebäudes angesehen werden; und ohne Capiteel, würde man nicht gewiß seyn, ob das Gebälke nur darauf ruhet, oder wie in einen Zapfen eingesteket wäre. Also gehören der Fuß und das Capiteel als ganz wesentliche Theile zur Säule.

*) An einem sehr alten Tempel in Corinth waren die dorischen Säulen so kurz, daß sie nicht völlig viermal höher als dik waren. S. Les plus beaux Monumens de la Grèce par Mr. le Roy. Part. II. p. 6.

**) S. Ganz.

Der Haupttheil der Säule ist der Stamm oder Schaft *), der sich deswegen so auszeichnen muß, daß die beyden andern Theile gegen ihn in keine Betrachtung kommen und nur als seine beyden Enden erscheinen. Durchgehends ist der Fuß die halbe Stammdike hoch; das Capiteel oder der Knauff aber ist etwas und bis zweymal höher, als der Fuß. Die genauern Verhältnisse zeigen wir in andern Artikeln an.

Die Art der Säule wird vornehmlich durch die Verhältnisse, und die Form des Knauffs bestimmt. Von allen Arten, die eingeführt worden, haben sich nur die erhalten, welche die Griechen, die Tuscier und die Römer eingeführt haben, und sind an der Zahl fünf. Vielerley Arten egyptischer und syrischer Säulen, auch einige, welche die gothischen Baumeister eingeführt, nebst einigen Einfällen neuerer Baumeister, sind entweder ganz in Verachtung gerathen, oder doch nicht durchgehends angenommen. Und es ist um so viel weniger nöthig, mehrere Arten einzuführen, da die erwähnten fünf Arten hinlängliche Mannichfaltigkeit geben.

Die schlechteste und ungezierteste Säule, die der rohen Natur am nächsten kommt, ist die toscanische. Ihr Fuß besteht aus drey schlechten Gliedern; der Knauff hat ebenfalls nur wenige einfache Glieder, und ist mit einer ganz schlechten Platte bedekt. Der Stamm ist siebenmal höher, als er unten dik ist. Nächst dieser folget die dorische Säule, die einen zierlichen und aus mancherley Gliedern bestehenden Fuß und Knauff hat, sonst aber nach denselben Verhältnissen gemacht ist. Die jonische Säule hat einen schon künstlicher verzierten

*) S. Schaft.

zierten Knauff, und ist durch die großen Voluten oder Schneken derselben kennbar. Die römische Säule hat ihrem höhern Knauff, außer den jonischen Voluten, noch Laubwerk gegeben und ist überhaupt höher. Die corinthische, als die zierlichste und feineste, hat einen mit schön ausgezakten Akanthusblättern und vielen kleinen Schnörkeln ausgezierten Knauff, und dabey ein feines und schlankes Ansehen.

Der älteste Gebrauch der Säulen war vermuthlich bey offenen Gebäuden, deren Dach nothwendig durch Säulen oder Pfeiler mußte unterstützt werden, welches bey verschlossenen Gebäuden nicht nöthig ist, wo alles auf den Mauern ruhet. Hiernächst wurden sie zu Unterstützung solcher Theile, die weit über die Mauer hervorspringen, gebraucht; daher die Säulenlauben ihren Ursprung haben, die bey allen prächtigen Gebäuden der Griechen und hernach auch der Römer angebracht wurden.

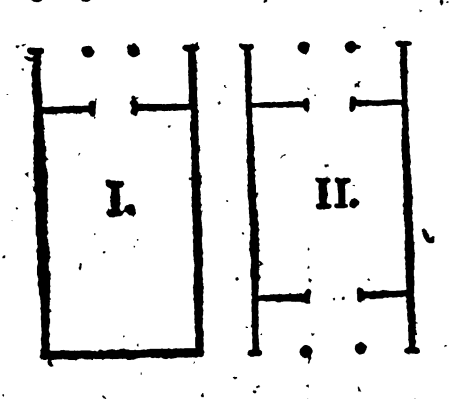
Bey den Tempeln der Griechen waren die Säulen unentbehrlich, weil diese Gebäude allemal so angelegt wurden, daß eine, oder mehrere der Außenseiten derselben mit einem Vordache versehen waren, welches durch Säulen getragen wurde. Vitruvius bestimmt die Bauarten der alten Tempel darnach *). Die Tempel, welche nur an der Vorderseite eine mit einem Vordach bedekte Vorhalle (Porticus) hatten, welches die älteste Art zu seyn scheinet, wurden Prostyli genennt, und bekamen, nach der Anzahl der Säulen an der Vorhalle, noch ihre besondere Namen; als z. B. Prostylos tetrastylos, und Prostylos hexastylos, waren die Namen der Tempel, deren einzige Vorhalle vier oder sechs Säulen hatte. Wenn auch die hintere Seite des Tempels einen Eingang mit einer Vorhalle hatte, so wurde er Amphiprostylos genannt. Die dritte Gattung machten die Tempel, die auf allen vier Seiten mit Säulen umgeben waren, die ein um das ganze Gebäude herrschendes Vordach unterstützten, so daß ein bedekter Spatziergang, oder eine Säulenlaube um den ganzen Tempel herumgieng. Diese Gattung bekam nach der Anzahl und Stellung der Säulen wieder besondere Namen. Ueberhaupt passet der Name Peristylium auf eine solche Anordnung. Diejenigen, die sechs Säulen an der vordern, und eben so viel an der hintern Seite hatten, an den beyden andern aber eilfe, (die beyden Eksäulen, die auch zur Vorder- und Hinterseite gehörten, mitgerechnet,) wurden Peripteri genannt. In diesen stunden die Säulen so weit aus einander, als sie von den Mauern des Tempels abstunden: folglich war die Säulenweite auch das Maaß der Breite der Laube. Wenn aber die Vorder- und Hinterseite acht, und die längern Nebenseiten funfzehn, oder siebzehn Säulen hatten, der Tempel aber nur so breit war, als die Länge von drey Säulenweiten, so daß die Laube an den längern Seiten zwey Säulenweiten breit wurde *), so gab man ihm den Namen Pseudodipteros. Die Erfindung dieser Anordnung schreibt Vitruvius dem Hermogenes zu. Das Wesentliche derselben besteht darin, daß die Säulenlauben an den beyden langen Seiten des Pseudodipteros bey gleich enger Säulenweite noch einmal so breit werden.

Wollte man noch größere Pracht anbringen, so setzte man zwey Reihen Säulen um den ganzen Tempel herum.

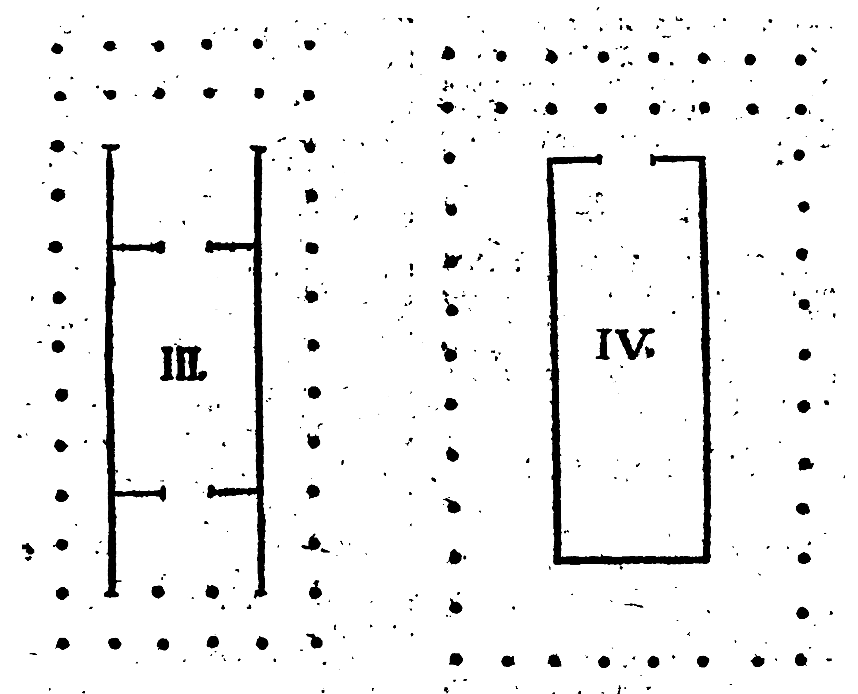
*) L. III. c. 1.

*) S. die IV. Figur.

herum. Diese wurden Dipteri genennt: und so war der Tempel der Diana zu Ephesus, den, nach des Vitruvius Bericht, der Baumeister Ctesiphon angegeben hat. Wenn ein solcher Tempel, auch innerhalb seiner Mauern ringsherum eine Säulenlaube von doppelt übereinanderstehenden Säulen hatte, so daß der innerste Hauptraum, dem man auch itzt in unsern Kirchen den Namen des Schiffes giebt, ohne Dach blieb, so kam ihm der Name Dipteros Hypaethros, oder schlechthin Hypaethros zu, welches so viel bedeutet, als ohne Dach. Denn da waren blos die Säulenlauben bedeckt. Von dieser Art war der Tempel des Olympischen Jupiters in Athen. Dieses giebt uns überhaupt einen Begriff von dem Gebrauch, den die Griechen von den Säulen gemacht haben. Sie stellten sie immer frey zu Unterstützung eines Vordaches. Dem in der Baukunst der Alten unerfahrnen Leser einigen Begriff von der Bauart der griechischen Tempel und der Anwendung der Säulen zu geben, füge ich hier folgende Grundrisse bey. Wobey zu merken, daß die Punkte die Stellen der Säulen, die Striche aber die Mauern vorstellen. I. Ist ein Tempel, der Prostylos genennt wurde; II. ein Amphiprostylos; III. ein Peripteros; IV. ein Pseudodipteros. Wenn bey diesem zwischen den Mauern und der äußersten Reihe Säulen noch eine Reihe stände, so wie vorne beym Eingange; so wäre es ein Dipteros.



Die



Die neuern Baumeister haben den Gebrauch der Säulen als bloße Zierathen eingeführt: sie tragen oft nichts, sondern haben nur den Schein, als trügen sie ein Gebälke. Man vermauert sie, so daß sie nur um die Hälfte ihrer Dike über die Mauern vorstehen. Die Säulen auf diese Art anzubringen, ist ein Mißbrauch, den der gute Geschmak niemals rechtfertigen wird. Eben so wenig hat der richtige Geschmak der Griechen Bogen oder Gewölber auf Säulen gestellt, wie die Römer in den spätern Zeiten und auch die Neuern gethan haben. Die Säule ist ein Körper, der seiner Natur nach nicht so feste steht, daß er nicht leichte könnte umgestoßen werden, wenn er von oben einen Stoß bekommt. Er steht nur feste, wenn der Druk der Last, welche er trägt, bleyrecht auf den Knauff gerichtet ist. Ein mit beyden Enden auf den Knauff ruhender Bogen drükt, oder scheinet immer etwas auf die Seite zu drüken, und macht in der Baukunst eine wesentliche Unschiklichkeit. Eine Reihe Säulen bekommt ihre Festigkeit von dem darüber gelegten Gebälke; daher sollte es natürlicher Weise eine allgemeine Regel der Baukunst seyn, keine Säulen anzubringen, als wo sie ein Gebälke zu tragen haben. Es ist auch sehr zu zweifeln, daß der richtige Geschmak der Griechen ganz freystehende Säulen, als Monumente, wie Trajans Säule in Rom, würde gut geheißen haben. Zu solchem Behuf würden die Griechen vermuthlich den ägyptischen Obeliskus vorgezogen haben.

Gewundene oder schnekenförmig ausgedrehte Säulen sind ein Einfall des verdorbenen Geschmaks; und es ist ein bloßes Mährchen, daß die gewundenen Säulen in der Peterskirche in Rom aus dem ehemaligen Tempel von Jerusalem herrühren. Vignola hat die Zeichnung derselben gelehrt,

 und

und damit sich eine sehr unnütze Mühe gegeben. Verschiedene Formen der ältesten, noch sehr rohen Säulen hat Pokok im I. Theile seiner Beschreibung der Morgenländer abgezeichnet.

❖ ❖

(*) Ausser den, bey dem Art. Ordnung, S. 623. angeführten, hier überhaupt her gehörigen Schriften, handelt davon noch Joh. G. Bergmüller in dem „Geometrischen Maßstabe der Säulenordnung 1752 f. 23 Bl. —

Säulenlaube.

(Baukunst.)

Wird sonst auch mit dem italiänischen, vom Lateinischen abstammenden Wort Portico bezeichnet. Im allgemeinesten Sinn bedeutet es einen offenen von oben bedekten Gang zwischen zwey Reihen Säulen, oder zwischen einer Mauer, und einer Reihe Säulen. Die Griechen und nach ihnen die Römer hielten sehr viel auf solche Säulenlauben, und verwendeten erstaunliche Summen darauf. Im vorhergehenden Artikel ist gezeiget worden, wie sie dieselben um ihre Tempel herumgeführt haben. Aber auch andere öffentliche Gebäude, die Theater und Amphitheater, die sogenannten Basilicä, und andere große Gebäude hatten Säulenlauben. Auch wurden gewisse öffentliche Pläze, die zu Spaziergängen, Zusammenkünften, Spielen bestimmt waren, mit Mauern umgeben, um welche hernach, wie um die Tempel, noch Säulen gesezt wurden, die also Säulenlauben um die Mauern herum machten. Bey diesen war, wie man beym Vitruvius sieht, insgemein über die untern Säulen noch eine Reihe gesezt, und diese machte über den Säulengängen eine offene Gallerie; oder es wurden auch verschiedene kleinere und größere Zimmer in diesem zweyten Geschoß zu öffentlichem Gebrauche gebaut. In Rom waren die Fora oder Marktpläze mit Säulenlauben umgeben; und sowol unten neben den Säulenlauben, als oben an den Gallerien, waren die Contore der Wechsler, der öffentlichen Einnehmer, und wol auch Kramläden. Endlich hatten auch die großen Wohnhäuser um die Höfe herum ihre Säulenlauben, nach Art der sogenannten Kreuzgänge der Klöster *).

Hieraus ist abzunehmen, daß bey den Alten die Säulenlauben, die gegenwärtig ausser Italien so selten gesehen werden, unter die größten und vornehmsten Werke der Baukunst gehörten. Die prächtigsten unsrer izigen Städte müßten einem Athenienser aus den Zeiten des Perikles, oder einem Römer aus den Zeiten der Cäsarn etwas ärmlich vorkommen, da er fast nirgend Säulenlauben anträfe, von denen die alten Städte in Griechenland und Italien ihre größte Zierde erhielten. Gar oft wurden die Mauern der Säulenlauben mit Gemählden gezieret, wovon das Beyspiel der Säulenlaube oder Stoa in Athen, die Pöcile genennt wurde, jedermann bekannt ist.

Die öffentlichen Säulenlauben dienten also zu Spatziergängen und Zusammenkünften, sowol müßiger als beschäfftigter Bürger; so wie etwa gegenwärtig in Handlungsplätzen die sogenannten Börsen der Kaufleute. Vitruvius will, daß bey jedem Theater eine Säulenlaube gebaut werde, dahin sich die Zuschauer bey etwa einfallendem Regen von ihren offenen Bänken ins Trokene begeben könnten. Ueberhaupt schiket sich diese Bauart zu allen öffentlichen Gebäuden, wo sich Geschäffte halber sehr viel Menschen versammeln, von denen

*) S. Kreuzgang.

denen nur wenige auf einmal in dem Innern derselben ihre Geschäffte verrichten, da inzwischen die andern draußen warten müssen; folglich zu Gerichtshöfen, Zoll- Accis- und andern öffentlichen Häusern, wo die Gefälle des Staats eingenommen werden. Die Alten, die ohnedem sich mehr auf öffentlichen Plätzen, als in ihren Häusern aufhielten, verschafften sich also durch solche Säulenlauben die Bequemlichkeit, bey mancherley Geschäfften zugleich einen angenehmen Spatziergang zu genießen. Sie fielen um so viel natürlicher auf dergleichen Bauart, da es bey ihnen gewöhnlich war, daß sehr vielerley Geschäffte, die man itzt durch Bediente und andre gedungene Personen an öffentlichen Orten verrichten läßt, damals von den Herren selbst verrichtet wurden.

Gegenwärtig ist der Gebrauch der Säulenlauben fast ganz abgekommen. Nur in Italien findet man noch Paläste, an denen eine, oder mehrere Außenseiten unten mit Säulenlauben versehen sind, über welche an dem ersten Geschoß offene Gallerien, und sogenannte Loggie angebracht worden. Die prächtigste Säulenlaube der neuern Zeit ist die, welche der Vorhof der St. Peterskirche in Rom einschließt *).

*) S. Kirche.

Säulenstellung; Säulenweite.

(Baukunst.)

Die Weite, in welcher man die Säulen auseinander setzet: diese Weite aber wird von der Mitte oder den Axen der Säulen gerechnet. Vitruvius lehret, daß bey den Alten fünferley Säulenweiten gebräuchlich gewesen. Die geringste war von fünf Modeln, so daß der offene Raum zwischen den Schaften der Säulen anderthalb Säulendiken, oder drey Model war *). Diese Art nennten sie diksäulig (pycnostylum). In der zweyten Art war die Säulenweite von sechs Modeln (systylon) nahesäulig. In der dritten Art, die für die schönste gehalten wurde, und daher eustylon hieß, war die Weite von 6½ Modeln; in der vierten (diastylon) war sie von 8, und in der fünften (areostylon) von 9 Modeln. Die Säulen noch weiter auseinander zu setzen, geht aus zwey Gründen nicht wol an. Erstlich, weil das Gebälk zwischen den Säulen sich eindrüken könnte; und hernach, weil so weit auseinader stehende Säulen dem Gebäude ein gar zu mageres und armes Ansehen geben. Der griechische Baumeister Hermogenes, der diese Säulenweiten bestimmt hat, gab auch dafür eigene Verhältnisse der Höhen der Säulen. Für die dikfäulige Stellung gab er der Säule 20 Model; für die weitsäulige von 9 Modeln gab er den Säulen 16 Model Höhe, und machte sie folglich dicker. Dieses scheinet, ob es gleich gegenwärtig nicht mehr beobachtet wird, der Natur der Sache gemäßer, als daß bey einerley Höhe die weit und enge stehenden Säulen gleichdik seyen.

Bey großen Säulenweiten hat man bisweilen den Unterbalken von Metall gemacht. Die Kunst, die Steine so zu hauen, daß ein langer Unterbalken aus Stüken kann zusammengesetzt werden, die sich selbst, wie die Steine eines Bogens tragen, war den Alten nicht bekannt. Daher setzten sie bisweilen ihre Säulen zu nahe zusammen. Vitruvius sagt, daß die Säulen um ihre Tempel bisweilen so nahe an einander gestanden,

*) Man muß hier das Wort Model in dem Sinne nehmen, den wir im Artikel darüber bestimmt haben, und nicht wie es Vitruvius nimmt.

den, daß die Damen, die sich an der Hand faßten, sich haben trennen müssen, um zwischen den Säulen durchzugehen.

Das Wichtigste, worauf man bey Säulenstellungen zu sehen hat, ist das Verhältniß der Säulenweite zu der Eintheilung der Triglyphen der dorischen Ordnung *), und der Sparrenköpfe oder Zahnschnitte in den Ordnungen, wo solche angebracht werden. Denn es ist nothwendig, daß allemal die Mitte eines solchen Gliedes auf die Mitte einer Säule treffe. Um dieses zu erhalten, muß die Säulenweite so beschaffen seyn, daß sie, wenn die Weite zweyer Sparrenköpfe, oder Zahnschnitte für die Einheit des Maaßes angenommen wird, eine gerade Zahl solcher Einheiten enthalte, das ist, daß die Säulenweite 2, 4, 6, 8. ꝛc. solcher Einheiten ausmache. Man hat demnach hiebey folgendermaaßen zu verfahren.

Durch die festgesetzte Höhe des Gebäudes, oder eines Geschosses, wird die Höhe der Säule bestimmt, und durch diese die Höhe des Gebälkes **). Von der Höhe des Gebälkes aber hängt die Breite und Weite der Dreyschlitze, Sparrenköpfe und Zahnschnitte ab. Diese wird demnach durch die angenommene Höhe des Gebäudes bestimmt. Man nehme also die Weite aus der Mitte eines Dreyschlitzes, Sparrenkopfs oder Zahnschnittes zum nächsten als die Unität an, und suche eine Säulenweite, die, nach dieser Unität gemessen, sich durch eine gerade Zahl theilen lasse.

In der jonischen, der römischen und der corinthischen Ordnung ist die Weite aus der Mitte eines Sparrenkopfs zum andern 1 Model. Also paßt sich jede Säulenweite von einer geraden Anzahl von Modeln dazu.

*) S. Dreyschlitz.
**) S. Model.

In denselben Ordnungen ist die Weite der Zahnschnitte 5 Minuten, oder ⅙ des Models; folglich können alle oben erwähnten Säulenweiten dazu gewählt werden, ausgenommen die, welche Eustylon genennt wurde; weil sie von 6½ Modeln, folglich 39 Zahnschnitten ist. Die größte Schwierigkeit in Festsetzung der Säulenweite findet sich in der dorischen Ordnung. Wir haben deswegen besonders davon gehandelt *).

Es sind aber bey Anordnung der Säulenstellung vier Hauptfälle zu betrachten.

1. Wo man freye Säulen ohne Postamente hat. Für diesen Fall will Goldmann die Weite ⅓ der ganzen Höhe der Ordnung haben.

2. Wo freye Säulen, aber mit Postamenten sind.

3. An Pfeilern stehende Säulen ohne Postamente.

4. Dergleichen mit Postamenten. Wie diese Fälle zu behandeln sind, kann aus dem besondern Fall, den wir im Artikel Bogenstellung betrachtet haben, abgenommen werden.

An den Hauptseiten, in deren Mitte ein Eingang in das Gebäude ist, haben die Alten die mittlere Säulenweite, in welche die Thür fällt, bisweilen etwas größer genommen, als die übrigen. Allein dieses ist verschiedenen verdrießlichen Berechnungen unterworfen. Goldmann rathet deswegen ohne Ausnahme, die mittlere Säulenweite doppelt so groß zu nehmen, als die andern. Dadurch werden alle Rechnungen vermieden. Allein dieses unterbricht die edle Einfalt der Gebäude. Rathsamer scheinet es, alle Säulenweiten gleich zu machen, ohne der in der Mitte etwas besonders zu geben.

Säulen-

*) S. Dreyschlitz.

Säulenstuhl.

(Baukunst.)

Ein kurzer vierekigter Pfeiler, auf welchen die Säule gestellt wird, um die ganze Ordnung ohne Verdikung der Säule höher zu machen. Die Alten setzten in den guten Zeiten der Baukunst die Säulen schlechthin auf den Grund, und wußten nichts von Säulenstühlen; doch war der Grund schon etwas über den Erdboden erhöhet. Es scheinet also, daß der gute Geschmak sie verwerfe. In der That geben sie einer Säulenreihe ein etwas verworrenes Ansehen, und, mit der edlen Einfalt der blossen Säulen verglichen, etwas gothisches. Doch giebt es vielleicht Fälle, wo eine wichtigere Betrachtung, als die Einfalt des Gebäudes, sie nothwendig macht. Ein solcher Fall wäre dieser, da die Dike der Säulen, welche die Höhe der Ordnung nothwendig macht, nach den übrigen Umständen zu stark wäre. In diesem Fall erlangt man durch die Postamente eine geringere Höhe der Säule, und folglich eine geringere Dike derselben.

In Gebäuden, wo mehrere Ordnungen über einander stehen, kann man in den obern Ordnungen einen guten Vortheil von den Säulenstühlen ziehen. Denn durch die Erhöhung, die sie den Säulen geben, fallen diese besser in die Augen, da sonst ihr Fuß von dem darunter weit hervorstehenden Kranz der untern Ordnung bedekt würde. In diesem Fall aber thut man sehr wol, wenn man das Fußgesims und den Kranz der Postamente durch die ganze Mauer fortlaufen läßt. Dadurch werden alle Säulen auf eine weit bessere Art mit einander verbunden. Goldmann hat gar wol angemerkt, daß es sehr übel steht, wenn in obern Geschossen die Säulenstühle durch dazwischen liegende Fenster getrennt werden. Dieses wird durch die Verbindung derselben mit der Mauer vermieden.

Das Postament hat drey Theile, den Fuß, den Würfel, und den Dekel. Den Würfel macht Goldmann immer vollkommen cubisch, von 2½ Model die Seite; der Fuß und Dekel werden nach den Ordnungen verändert.

Sayte.

(Musik.)

Die genaue Untersuchung dessen, was bey dem Klang einer stark gespannten Sayte theils durch Beobachtung, theils durch Rechnungen kann entdekt werden, hat in der Theorie der Musik so vielfachen Nuzen, daß die klingende Sayte hier einen besondern Artikel verdienet.

Aus genauer Beobachtung dieser Sayte hat man gelernt, woher eigentlich der Unterschied zwischen Schall und Klang komme, und daß bey diesem einzele Schläge so schnell auf einander folgten, daß der Zeitraum von einem Schlag zum andern unmerklich wird *). Der Klang einer stark gespannten Sayte wird durch die sehr schnellen Schwingungen, oder das schnelle Hin- und Herfahren der Sayte verursachet. Je schneller diese Schwingungen auf einander folgen, je höher wird der Ton.

Aus dieser Entdekung hat man den Vortheil gezogen, daß man sowol die absolute Höhe eines Tones, als die relative oder verhältnißmässige Höhe zweyer Töne gegen einander, das ist, die Größe der Intervalle, durch Zahlen ausdruken konnte. Nämlich die Töne verhalten sich in Absicht auf ihre Höhe gegen einander, wie die Zahlen der Schläge, oder Schwingungen, welche die Sayten in einerley Zeit machen. Wenn also eine Sayte zwey- drey- vierhundert

*) S. Klang.

dert Schläge thut, in eben der Zeit, da eine andere nur ein hundert macht, so ist der Ton jener Sayte zwey- drey- oder viermal höher, als der andere. Und hierauf gründet sich die ganze Berechnung der Töne *).

Wenn man alles, was zu diesen Berechnungen gehört, verstehen will, so muß man sich einen einzigen Satz, dessen Wahrheit die Mathematiker nach ihrer Art strenge bewiesen haben, genau bekannt machen. Deswegen wollen wir diesen Satz hier deutlich vortragen.

Man stelle sich zwey wolgespannte Sayten von einerley Materie, als Kupfer- oder Silberdrat, vor. Wenn beyde gleichlang, gleichdik, und gleichstark gespannt sind, auch gleichstark gezupft oder angeschlagen werden, so begreift man, daß sie im Unisonus klingen müssen; weil bey der einen alles ist, wie bey der andern. Jedermann weiß aber, daß der Unterschied zwischen etwas stärkerem und schwächerem Zupfen der Sayte ihren Ton in Absicht auf die Höhe nicht ändere, folglich kann dieser Umstand weggelassen werden. Also bleiben in Absicht auf die Höhe des Tones, die hier allein in Betrachtung kommt, nur noch drey Umstände übrig, wodurch sie bestimmt wird: 1. die Längen der Sayten; 2. ihre Diken; 3. ihre Spannungen. Wird in einem dieser Umstände etwas verändert, so leidet auch die Höhe des Tones eine Veränderung. Damit man aber deutlich sehe, was für Veränderung in der Höhe des Tones durch Aenderung eines der bemeldeten drey Stüke verursachet werde, muß man das allgemeine Gesetz von den Schwingungen solcher Sayten vor Augen haben. Dieses Gesetz drückt Euler **) durch folgende symbolische Vorstellung aus:

$$v = \frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166n}{a}},$$

deren Sinn wir vor allen Dingen erklären müssen.

Durch v wird die Anzahl der Schwingungen ausgedrückt, die die gezupfte Sayte in einer Secunde Zeit macht. Durch n wird die Stärke der Spannung der Sayte angedeutet. Sie muß aber durch ein Gewicht so ausgedrükt werden, daß n anzeiget, wie vielmal es das Gewichte der Sayte übersteigt. Durch a wird die Länge der Sayte ausgedrükt; und wenn man obiges Grundgesetz ganz auf Zahlen bringen will, so muß diese Länge nach Scrupeln des Rheinländischen Fußes gemessen werden, deren 1000 einen Fuß ausmachen. Wenn also die Sayte drey und einen halben Fuß lang wäre, so müßte man statt a, die Zahl 3500 setzen. Endlich ist noch zu merken, daß das Zeichen $\sqrt{}$ so viel bedeute, daß man von der Zahl, vor welcher es stehet, die Quadratwurzel nehmen müsse. Dieses vorausgesetzt, wollen wir nun zeigen, was für einen Gebrauch man von dem angeführten Grundgesetz machen könne.

Wenn eine Sayte von gegebner Länge, Dike und Spannung gegeben ist, so kann man allemal finden, wie viel Schwingungen sie in einer Secunde mache, wie folgendes Beyspiel zeiget.

Die Sayte sey 2½ rheinländische Fuß lang, das ist 2500 Scrupel; so wird diese Zahl statt a gesetzt. Ferner sey das Gewichte, wodurch sie gespannt wird, 10000 mal schwerer, als die Sayte, so wird diese Zahl statt des Buchstabens n gesetzt. Alsdenn wird das Gesetz der Schwebungen so ausgedrükt:

$$v = \frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166 \cdot 10000}{2500}}.$$

Dieses

*) S. Klang; Harmonie.

**) S. Euleri tentamen novae theoriae musicae p. 6.

Dieses bedeutet nun so viel: die Anzahl der Schläge, welche diese Sayte in einer Secunde macht, oder v, werde gefunden, wenn man 3166 durch 10000 multiplicirt, das, was herauskommt, durch 2500 dividirt, aus dem Quotienten die Quadratwurzel auszieht, und diese hernach durch den Bruch $\frac{355}{113}$ multiplicirt. Führet man diese Rechnung aus, so findet man, daß diese Sayte in einer Secunde $353\frac{1}{2}$ Schläge thue.

Hierdurch könnte man den Vortheil erhalten, ein absolutes Tonmaaß auf die Nachwelt zu bringen. Wir wissen nun nicht mehr, wie hoch der tiefste, oder der höchste Ton des griechischen Systems gewesen ist. Uns aber wäre es leicht, den Umfang unsers Tonsystems, nämlich den tiefsten und höchsten Ton desselben, so weit in die Nachwelt zu bringen, als unsre Schriften selbst reichen werden. Nach Eulers Schätzung gab eine Sayte, die in einer Secunde 392 Schwingungen machte, den Ton a; daher denn folget, daß das Contra-A von einer Sayte angegeben würde, die 98 Schwingungen in einer Secunde macht, folglich das Contra-C, wenn man dieses für den tiefsten Ton annehmen wollte, von einer Sayte von $58\frac{1}{3}$ Schwingungen in einer Secunde. Ich führe dieses nur als ein Beyspiel an; denn wenn man die Sache im Ernst festsetzen wollte, so müßte man eine Sayte vermittelst eines Gewichtes genau in unsern tiefsten Ton stimmen, und denn deren Länge, Dike und Gewicht genau messen. Um aber der Nachwelt diesen Ton genau anzugeben, auch auf den Fall, daß unser Fußmaaß nicht bis auf sie kommen sollte, müßte dabey erinnert werden, daß die Länge der Sayte nach einem solchen Maaße zu bestimmen sey, wovon 3166 Theile die Länge eines Uhrperpendikels machen, der Secunden schlägt. Alsdann wäre nach viel tausend Jahren, wenn sich die Wissenschaften erhalten, ein Tonsystem gerade so zu stimmen, wie wir itzt es thun. Doch dieses sey im Vorbeygang gesagt.

Man kann aus dem angeführten Grundgesetz der Schwingungen diese Folgen ziehen:

1. Zwey gleich lange und gleich dike Sayten geben Töne, die sich in Absicht auf die Höhe verhalten, wie die Quadratwurzeln ihrer Spannungen, oder wie die Anzahl ihrer Schwingungen in gleicher Zeit.

2. Wenn die Sayten gleich lang und gleich gespannt sind, so verhalten sich ihre Töne umgekehrt, wie die Diken der Sayten; nämlich die nur halb so dik ist, als die andere, wird noch einmal so hoch, oder in der Octave der ersten seyn.

3. Wenn die Spannungen und die Diken zweyer Sayten gleich sind, so verhalten sich die Töne umgekehrt, wie die Längen.

Also hat man dreyerley Mittel, den Ton der Sayten zu ändern, nämlich ihre Dike, oder Länge, oder ihre Spannung anders zu nehmen. Von diesen Mitteln kann man bey Stimmung eines Sayteninstruments eines, oder zwey, oder alle drey zugleich brauchen. Allein es ist keinesweges gleichgültig, was für eine Wahl man dabey treffe. Denn da man angemerkt hat, daß der Ton der Sayten am vollesten und angenehmsten wird, wenn die Sayte ohngefähr die stärkste Spannung hat, die möglich ist, so würde man sehr übel thun, wenn man bey gleicher Dicke und Länge die Höhe des Tones durch Nachlassung der Spannung vermindern wollte.

Aus diesen Betrachtungen wären die Regeln zu der vollkommensten Beziehung, oder Besaytung der Instrumente herzuleiten. Da aber dergleichen praktische Materien außer der Sphäre dieses Werks liegen, so

können wir uns dabey nicht aufhalten.

Eine wichtige Erscheinung der klingenden Santen ist es, daß jede, besonders wenn der Ton etwas tief ist, mehrere Töne zugleich angiebt. Davon aber haben wir im Artikel Klang hinlänglich gesprochen.

Endlich muß hier noch angemerkt werden, daß die Reinigkeit des Klanges (nicht des Intervalls) einer Sante davon herrühre, daß sie 1. eine hinlängliche Spannung habe, 2. mit hinlänglicher Stärke, nur nicht übertrieben, und 3. an einer schiklichen Stelle angeschlagen oder gezupft werde, damit die ihr beygebrachte Bewegung die Sante nach ihrer ganzen Länge in dieselbe Schwingung setzen könne, 4. daß sie durchaus einerley Dike habe, ohne welches die Schwingungen nicht regelmäßig seyn können.

* *

Von der Vibration der Santen handeln ausführlich; Exercit. mus. de motu chordarum, quibus instrumenta instrui solent atque stabili sonorum mensura, in den Exercitat. subseciv. Frcftensibus, Bd. 1. Sect. II. S. 67 u. f. — Honorat. Fabri (De vibrat. chordar. in s. Physik.) — Brook Taylor (De vibrat. chordarum in s. Method. incrementor. directa et inversa, Lond. 1715. 4.) — Jac. Hermann (De vibrat. chordar. tensar. Disquisitio, s. die Acta Eruditor. A. 1716, Suppl. S. 370.) — Giord. Riccati (Dissertaz. fisico matemat. delle vibrazioni del Tamburo, im 1ten Bde. S. 419. der Saggi scientifici e letter. dell'Acad. di Padova 1786. 4. Auch gehört im Ganzen noch hieher eben dieses Verf. Aufsatz delle vibrazioni sonori dei Cilindri, im 1ten Bde. der Mem. di Matematica . . . Ver. 1782. 4. so wie der Traité mathem. des cordes par rapport aux instrum. de la Musique von Louis Carre (S. Hist. de l'Acad. Roy. des Sciences Ann. 1704. S. 88.) —

Saz; Sezkunst.
(Musik.)

Das Erfinden und Ausarbeiten eines Tonstüks wird insgemein das Sezen genennt, weil der Erfinder eines solchen Stükes die Töne, so wie er dieselben in der Harmonie und Melodie empfindet, durch Noten ausdrükt, oder sezet. Oft wird dieses auch der Contrapunkt genannt, weil im ältern Zeiten die Noten bloße Punkte waren, und die meiste Arbeit der Tonsezer darin bestund, daß sie zu einem bekannten einstimmigen Gesange noch andere Stimmen sezten; da sie denn gegen einen vorhandenen Punkt noch andere zu sezen hatten *).

Izt bezeichnet man durch das Wort Saz bisweilen gar alles, was zu Erfindung und Aufzeichnung eines Tonstüks gehört; alles, was der Erfinder desselben zu thun hat, um es andern zur Ausführung vorzulegen. Doch scheinet es, daß man insgemein dem Worte eine etwas eingeschränktere Bedeutung gebe, und nur die Arbeit dadurch ausdrüke, die nach bestimmten und einigermaaßen mechanischen Regeln geschieht, durch deren Beobachtung die das Ohr beleidigenden Fehler vermieden werden. Man höret oft von einem Stük, das, nach einem gemeinen Ausdruk, weder Saft noch Kraft hat, sagen, es sey im Satze richtig, das ist, es sey nichts gegen die bekannten Regeln, nichts dem Gehör anstößiges darin. Daher kommt es denn, daß mancher sich einbildet, er verstehe die ganze Kunst Tonstüke zu sezen, wenn er dergleichen Fehler zu vermeiden weiß.

In

*) S. Contrapunkt.

In diesem eingeschränkten Sinn genommen, ist der Saß für die Musik, was die Grammatik für die Sprache ist. Man kann vollkommen grammatisch, das ist, sehr verständlich, deutlich und rein sprechen, ohne etwas zu sagen, das Aufmerksamkeit verdienet; und in der Musik kann man sehr rein setzen, und doch ein elendes Tonstük machen. Diese Kunst hat mit allen schönen Künsten das gemein, daß sie erstlich Genie und Geschmak erfodert, um nach Beschaffenheit der Absicht das zu erfinden und zu wählen, was dem Werk seine Kraft geben soll, und denn die Fertigkeit, das Erfundene so vorzutragen, oder auszudrüken, wie es die mechanischen Regeln der Kunst zu Vermeidung alles Anstoßes erfodern. Nur dieser zweite Punkt ist bestimmten Regeln unterworfen, die man, ohne Genie und Geschmak zu haben, lernen und beobachten kann.

Wenn man also unter dem Worte Saß nur die Kenntniß und Beobachtung dieser Regeln versteht, so ist er eine leicht zu lernende Sache. Kenntniß der Harmonie, der Behandlung der Consonanzen und Dissonanzen, der Modulation, des Takts und Rhythmus, ist alles, was dazu gehöret. Aber auch dieses wenige nicht blos zu wissen, sondern nach den Regeln auszuüben, erfordert, daß man außer der Kenntniß der Regeln, ein Gefühl derselben habe. Es wäre möglich, daß man einem tauben Menschen diese Regeln des Saßes begreiflich machte, und daß er in einem geschriebenen Tonstük die Fehler gegen dieselben entdekte: dennoch würde er sie bey Aufführung des Stüks nicht fühlen, noch im Stande seyn, etwas nach den ihm sehr bekannten Regeln zu setzen.

Wer demnach den blos mechanischen Saß nicht nur verstehn, sondern zur Ausübung besitzen will, muß doch schon eine große Fertigkeit haben, Gesang und Harmonie sehr deutlich zu vernehmen, das angenehme und widrige, das wolfließende und das harte darin mit voller Klarheit zu empfinden. Hiezu aber wird noch außer dem feinen Gehör sehr große Uebung erfodert. Man würde vergeblich unternehmen, einem Menschen, der weder singen noch spielen kann, die Regeln des Saßes zur Ausübung beyzubringen. Es kann seyn, daß er sie faßt und ihre Richtigkeit einsieht; aber ausüben wird er sie nie. Dieses Ausüben ist in der That nichts anders, als Gesang und Harmonie, die man empfindet, als hörte man sie, so in Noten zu setzen, wie man sie empfindet, und hernach das, was etwa darin anstößig und gegen die Regeln seyn möchte, zu verbessern.

Hieraus ist abzunehmen, daß nur derjenige den Saß zu Beurtheilung oder Erfindung eines Tonstüks anwenden könne, der es durch ein gutes Gehör und durch Uebung so weit gebracht hat, daß er einer Seits, wenn er ein geschriebenes Tonstük sieht, den Gesang und die Harmonie desseben zu empfinden, und wenn er ein Stük hört, es in Noten zu schreiben, im Stande ist. Folglich muß die Fertigkeit der Ausübung der Musik der Erlernung des Saßes vorhergehen.

Dieses wird auch überall beobachtet; und hierin zeigen die Meister in der Setzkunst die verständige Ueberlegung, die den Schullehrern, zu erstaunlicher Quaal und zu unersetzlichem Zeitverlust der Jugend, fast durchgehends fehlet. Sie sind so unverständig, daß sie die Jugend den Saß, das ist, die Grammatik der Sprache, lehren, ehe ihnen die Sprache selbst verständlich ist. Das heißt einen, der noch nicht höret, sondern das Hören selbst nach und nach lernen soll, den Saß der Musik lehren. Wenn man in der Musik so ver-

verführe, so wäre die Zeit des Unterrichts eben so verloren, als sie es in den Schulen ist.

Man fängt also in der Musik mit Recht von der Ausübung an. Der künftige Tonsetzer lernt zuerst singen und spielen. Dadurch bekommt er Empfindung von Harmonie und Melodie; lernt einen melodischen Saz ins Gehör fassen, das leichte und schwere desselben empfinden; bekommt ein sicheres Gefühl von Tonarten, von dem, was die, entweder zugleich, oder nach einander ins Gehör fallende Töne harmonisches, oder unharmonisches haben; bringt es endlich so weit, daß er viele zugleich klingende Töne einzeln von einander unterscheidet, und zu sagen weiß, wenn auch ein mehrstimmiges Stük gespielt wird, was für Töne jede Stimme hat. Dieses ist gerade das, was man in Absicht auf eine Sprache neunt, sie können, das ist, nicht nur das, was andere sprechen, verstehn, sondern auch seine eigenen Gedanken in dieser Sprache ausdrüken können.

So wie nun in Absicht auf Sprachen und redende Künste nur der, der eine Sprache wirklich spricht, im Stande ist, sowol die Grammatik derselben, als das, was zur Beredsamkeit gehöret, deutlich zu fassen, so ist es auch in der Musik, wo nur der den Saz lernen kann, dem die Sprache der Musik bereits geläufig worden.

Und hier zeiget sich noch eine Aehnlichkeit zwischen der Musik und den redenden Künsten, die Aufmerksamkeit verdienet. Mancher, der eine Sprache blos aus dem gemeinen Gebrauch gelernt hat, bringt es ohne weitere Anleitung dahin, daß er ein guter Redner oder Dichter wird. Und so geschiehet es auch, daß ein Sänger oder Spieler ohne weitern Unterricht ein Tonsetzer wird. Solche ungelehrte Setzer werden insgemein Naturalisten genennt. Hier müssen wir um der Wichtigkeit der Sache halber anmerken, daß es weit leichter ist, in Beredsamkeit und Poesie ein guter Naturaliste zu werden, als in der Musik. Der Saz hat eine Menge solcher Regeln, die schwer zu entdeken sind, und vielerley Kunstgriffe, auf die man erst durch mancherley Erfahrungen gefallen ist. Es ist allemal höchst unwahrscheinlich, daß der beste Naturaliste sie alle entdeken werde. Der Tonlehrer, der sich ein eigenes Geschäffte daraus macht, alle vorhandene Regeln des Satzes zu prüfen, ihre Gründe zu erforschen, sie auf wenige einleuchtende Grundsätze zu bringen, alle Kunstgriffe in den Werken der besten Tonsetzer zu entdeken, ihrem Ursprung und ihrem Nutzen nachzudenken u. s. f. ist im Stande, dem, der die Sprache der Musik versteht, in kurzer Zeit alle Regeln, Künste und Vortheile des Satzes beyzubringen, von denen er selbst vielleicht die wenigsten würde entdekt haben.

Es scheinet mir um so viel nöthiger, dieses denen, die sich um den Saz bekümmern, zu empfehlen, da es izt mehr, als ehedem, gewöhnlich wird, daß bloße Sänger oder Spieler sich einbilden, sie können zu einer hinlänglichen Fertigkeit im Saze kommen, wenn sie ihn auch eben nicht schulmäßig gelernet haben. Wir wöllen nicht in Abrede seyn, daß es nicht hier, wie in andern Künsten, außerordentliche Genies gebe, die ohne fremden Unterricht zu großer Fertigkeit in Ausübung des Satzes gekommen sind. Aber wie kein verständiger Mensch aus dergleichen außerordentlichen Fällen, da man ohne eigenes Bestreben sehr reich, oder mit aller Vorsichtigkeit um sein Vermögen gebracht wird, die Maxime ziehet, man soll sich keine Mühe geben, etwas zu erwerben, oder, es sey völlig unnütze, vorsichtig zu seyn, um das

das Seinige zu erhalten: so kann man dieses auch hier nicht thun. Wer den Satz nicht wol gelernet hat, läuft allemal Gefahr, daß er in seinen Sachen bey den angenehmsten, nachdrüklichsten und fürtrefflichsten Erfindungen Fehler begehen werd, die anstößig sind, und die Werke seines Genies verunstalten. Oft merket auch der Naturalist sehr wol, daß einem durch bloßes Genie ausgearbeiteten Stük etwas fehlet; aber worin der Fehler bestehe, oder wie er zu verbessern sey, hindert die Unwissenheit der Regeln ihn einzusehen. Manche Stüke, besonders wo mehrere concertirende Stimmen zusammen kommen, erfodern ihrer Natur nach gewisse Kunstgriffe des Satzes, auf die nicht leicht einer von selbst verfällt *). Und auch in andern Stüken ist es gar nicht selten, daß die schönsten melodischen Gedanken durch eine schlechte oder gezwungene Harmonie, die man aus Unwissenheit der Regeln dazu genommen hat, gar viel verlieren. Je mehr wirkliches Genie man zur Kunst hat, je wichtiger wird es, daß man die Regeln des Satzes auf das genaueste studire, denn nur dem guten Genie werden sie recht nützlich.

Ich kann mich nicht enthalten, diesen Artikel mit einer Anmerkung zu beschließen, die mir mancher übel nehmen wird. Aber die Liebe zur Wahrheit ist bey mir stärker, als die Furcht getadelt zu werden. Hasse, der mit Recht berühmte Hasse, ist gewiß ein Mann von wahrem Genie zur Musik. Aber man merkt in seinen Duetten, besonders wenn man sie gegen die Graunischen hält, den Mangel dessen, was viele unnütze Künsteleyen nennen. Hätte dieser sonst große Mann den Satz so durchaus verstanden, wie Graun, so würde er in solchen vielstimmigen Sachen ihm den Rang eben so streitig machen, als er es in Ansehung der Arien thut. Aber in jenen ist er wahrhaftig weit unter ihm, blos weil er nicht alle Künste des Satzes so genau verstand wie Graun. Dieses sey allen jungen Tonsetzern zur Warnung gesagt.

*) Doppelter Contrapunkt; Duet; Quartet.

Uebrigens kann ich mich hier in keine nähere Betrachtung des Satzes einlassen, sondern verweise deßhalb auf das Kirnbergerische Werk, das mir in allen besondern den Satz betreffenden Artikeln zum Wegweiser gedient hat, und das, wenn, wie bald zu erwarten ist, der zweyte Theil wird hinzugekommen seyn, das vollständigste, gründlichste und zugleich verständlichste Werk seyn wird, das bis dahin über den Satz geschrieben worden.

* *

Außer den, bey dem Art. Musik, S. 454. angeführten Schriften, von der theoretischen Musik, so wie dem größten Theil der, von der praktischen Musik überhaupt, ebend. S. 458. angeführten Schriften (als welche, mehr oder weniger, hierher gehören) handeln von der Setzkunst überhaupt besonders: D. Pietro Pontio (Ragion. di Musica, ove si tratta de' passaggi, delle consonantie . . . e del modo di far Motetti, Salmi, Messe etc. 1495. 4. Parm, 1588. 4. Wahrscheinlicher Weise ist der ihm zugeschriebene Dial. della Musica teoret. e practica, Par. 1591. 4. dasselbe Werk.) — Joh. Gallicolus (Isagoge de composit. cantus, Lips. 1520. 1548. 8. Mit etwas veränderten Titel, Viteb. 1546. 1553. 8. Das Werk enthält 12 Kap. deren Inhalt sich in H. Forkels Allg. Litterat. der Musik S. 419 findet.) — D. Vicente oder Vicenzio Lusitano (Introduzione . . di canto fermo, figurato, contrapunto semplice e in concerto, con regole generali per fare fughe differenti sopra il canto fermo a 2, 3 e 4 voci,

voci, e composizioni . . . . Rom. 1553. Ven. 1561. 4.) — Adr. Petri, oder Petitus (Compendium musc. . . . de compositione, Nor. 1552.) — Joh. Paduanus (Institut. Music. ad diversas ex pluribus vocibus fingendas cantilenas, Ver. 1578. 4.) — Joh. Avianus (Isag. Music. poet. Erph. 1581. 4.) — Christph. Hitzenauer (Ratio compon. Symphonias, Concentusve musicos, Lauing. 1585. 8.) — Sethus Calvisius oder Callwitz (Melopoeia, s. Melodiae condendae ratio . . . Erph. 1592. 8. besteht aus 21 Kap. und gehört zu den guten Werken jener Zeit.) — P. Lodov. Zaconi (Pratica di Musica utile e necessaria, sì al compositore per comporre i Canti suoi regolatamente, sì anco al Cantore . . . divisa in IV libri, ne' i quali si tratta delle cantilene ordinarie, de' tempi, de' prolationi, de' proportioni, de' tuoni e della convenienza de' tutti gli Instrumenti Musicali, Ven. 1592. 1596. f. Secondo Parte, div. in IV libri, ne' i quali si tratta degl' Elementi musicali, cioè de' primi principii come necessarii alla tessitura delle Compositioni armoniali, de' contrapunti semplici ed artificiosi etc. Venez. 1622. fol. S. übrigens Matthes. Crit. Music. Th. 6. S. 89.) — Joach. Burmeister (Hypomnemat. Music. poetic. . . . Rost. 1599. 4.) — Joh. Gretschmar (Deutsche Melopoeia, oder Componirkunst . . . . Leipz. 1605. 8.) — F. Joh. Nucius (Music. poet. s. de composit. Cantus, praeceptiones absolutissimae, Neisse 1613. 4. Besteht aus 9 Kap. und gehört zu den besten Werken aus jenem Zeitalter.) — Thomas Ravencroft (A brief discourse of the true, but neglected use of charactering the degrees by their perfection, imperfection and diminution in measurable Musicke . . . Lond. 1614. 4.) — Jerem. Held (Schema melopoet. fundamentum contexendi concentus rationem repraesentans, Frcft. 1623.) — Joh. Crüger (Synopf. Music. continens rationem constituendi et compon. melos harmonic. Berol. 1624. 12. Verb. ebend. 1630. 4. Enthält 17 Kap. deren Inhalt in H. Forkels Litterat. S. 422. sich findet.) — Wolfg. Schonsleder (Architect. Musices univers. . . . Ingolst. 1631. 4. 1684. 4. Der erste Theil besteht aus 28, der zweyte aus 9 Kap.) — Ant. Parran (Traité de Musique theoret. et prat. contenant les preceptes de la composition. Par. 1636. 4. 1646. 4.) — Joh. Mich. Corvinus (Heptachord. danicum, s. nova solfisat. in qua Musicae practieae usus, tam qui ad canendum quam qui ad componendum cantum facit, ostenditur, Hafn. 1646. 4.) — Joh. Andr. Herbst (Music. poet. s. Compendium melopoet. . . . Nürnb. 1643. 4. Arte prattica e poetica . . . Frft. 1653. 4. Beyde Werke sind Deutsch geschrieben; und das letztere größtentheils aus dem, mir weiter nicht bekannten Werke des Giov. Chiodino gezogen.) — Christph. Simpson (Annotat. on the art of setting, or composing Musick, Lond. 1655. A Compend. or Introduct. to practical Musick, in V Parts . . . Lond. 1670. 1722. 6te Aufl.) — Lor. Penna (Li primi Albori musicali . . . Bol. 1656. 4. Verm. der erste Th. ebend. 1672. 1674. 4. Der zweyte Th. ebend. 1678. 4. Der dritte Theil, ebend. 1684. 4. Nur der 2te Th. oder das 2te Buch, handelt, in 24 Kap. von der Composition. — Lav. Mignot de la Voye (Traité de Mus. pour apprendre à composer à plusieurs parties, Par. 1659. 4. Verm. ebend. 1666. 4.) — Giov. Andr. Angelini Bontempi (Nova quatuor vocibus componendi methodus, Dresd. 1660. 4.) — Gab. Nivers (Traité de la composition de Musique, Par. 1667. 8. holländisch und französisch. Amst. 1697. 8. — Casp. Schott (In s. Organo mathemat. Herbip. 1668. 4. handelt das 9te Buch in 9 Kap. von der Setzkunst, und

dahin

hehin gehörigen Dingen; und das 24te Buch in s. Curs. mathem. Herbip. 1661. f. Bamb. 1677. f. De Harmonica, s. Musica,) — **Andr. Lorente** (El Porque de la Musica, Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto, y *Composicion*, Alc. 1672. f.) — **Giov. Mar. Bononcini** (Musico prattico, chi brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione dei Canti, e di ciò ch'all arte del contrapunto si ricerca, Bol. 1673. 4. 1688. 4. Der erste Theil enthält 15, der zwente 21 Kap. und dieser letzte ist Deutsch, Stuttg. 1701. 4. erschienen.) — **Joh. G. Able** (Musikalisches Frühlingsgespräch ... Mühlh. 1695. 8. Sommergespräch 1697. 8. Herbstgespr. 1699. 8. Wintergespr. 1704. 8.) — **Andr. Werkmeister** (Hypomn. music. oder Musikal. Memorial ... Quedl. 1697. 4. Harmonol. musica, oder Kurze Anleit. zur musikal. Composition ... Frankf. und Leipz. 1702. 4.) — **Casp. Forster** (Musikal. Kunstspiegel ... S. Mattheson Ehrenpf. S. 76.) — **Loth. Zumbach von Koesfeld** († 1727. Wenn und wo s. „Anweisung, wie man vermittelst weniger Regeln die musikal. Composition ganz richtig tractiren möge," erschienen ist, weiß ich nicht, wahrscheinlicher Weise in den Jahren 1685 - 1688. Ob übrigens die, in dem Art. Generalbaß, S. 360. und in H. Forkels Litterat. S. 356. b. angezeigten Institut. music. in holländischer Sprache nicht eben dieses Werk sind, getrau ich mir nicht, zu entscheiden. So viel ist bekannt, daß Zumbach lange Zeit in Leiden gelebt hat; ist er Verfasser von beyden: so müssen die Institut. mus. entweder viel früher, zuerst, erschienen, oder, nach seinem Tode, aus einer Handschrift abgedruckt worden seyn.) — **Jor. Erh. Niedt** (Der 3te Th. s. Musikal. Handleitung .. Hamb. 1717. 4. handelt vom Contrapunct, Canon, Motetten, Choral, Recitativ und Cavaten.) **Franc. Xav. Murschhäuser** (Acad. Musico-poet. bipartita, oder die hohe Schul der musikal. Composition .... Nürnb. 1721. f. Der Titel des Werkes veranlaßte eine bittere Kritik von Mattheson, in dessen Crit. Music. Bd. 1. S. 54. Bd. 2. S. 79 und 164.) — **Justinus a Despone** (Musikal. Arbeit und Kurzweil, d. i. Kurze und gute Regeln der Componir- und Schlagekunst, Augsb. 1723.) — **Joh. Jos. Fuchs** (Gradus ad Parnassum, s. Manuductio ad composit. Music. regularem ... Vien. 1725. f. Ital. von Castro, Carpi 1761. f. Franz. von P. Denis 1773. f. Deutsch von L. Mizler, Leipz. 1742. 4. Das Werk ist in zwey Bücher abgetheilt, wovon das erste 23 Kap. und das zwente 5 Exercitat. in verschiedenen Lectionen enthält.) — **J. Christph. Pepusch** (A short Treat. on Harmony cont. the chief rules for composition in two, three and four parts, Lond. 1730 und 1731. 4.) — **Meinr. Spieß** (Tractat. music. compositorio practicus, d. i. Musikal. Tractat, in welchem alle gute und sichere fundamenta zur musikal. Composition ... zusammen getragen, gegeneinander gehalten, erklärt, und .. erläutert werden ... Augsb. 1746. f. Der Inhalt der 34 Kap. findet sich in Mizlers Bibl. Bd. 3. S. 354. und in Forkels Litterat. S. 428.) — **Ungen.** (Art of composing Musik 1761. 8.) — **Jos. Riepel** (1) Anfangsgr. zur musikal. Setzkunst ... de Rhythmopoeia, oder von der Tactordnung, Augsb. 1752 und 1754. f. 2) Grundlegung zur Tonordnung insgemein ... Frft. 1755. f. 3) Gründl. Erklärung der Tonordnung insbesondre ... Frft. 1755. f. 4) Erläuterung der betrügl. Tonordnung ... Augsb. 1765. f. 5) Unentbehrliche Anmerk. zum Contrapunct ... Regensb. 1768. f. 6) Baßschlüssel, d. i. Anleit. für Anfänger und Liebhaber der Setzkunst, die schöne Gedanken haben ... Regensb. 1786. f. Ein sehr gründliches, wenn gleich nicht gut geschriebenes Werk.) — **Gianotti** (Le Guide du Compositeur Par. 1759. 8. Das Werk lehrt, wie der

der Grundbaß in einer jeden Composition zu finden.) — **Giorgio Antoniotto** (L'arte armonica, or a Treat. on the composition of Music in three books ... Lond. 1761. fol. 2 Bde.) — **Frdr. Wilh. Marpurg** (Handbuch bey dem Generalbaß und der Composition ... Berl. 1755-1758. 4. 3 Th. Neue Aufl. 1762. 4. Anhang zum Handbuche 1760. 4. Der Inhalt findet sich bey Forkel, a. a. O. S. 429.) — **De Vismes** (Abrégé des regles de composition ... Par. 1767. 4.) — **Le Boeuf** (Traité de l'Harmonie et des regles de l'accompagnement, servant à la composition ... Par. 1768.) — **Bordier** (Traité de composition ... Par. 1770. 4.) — **Joh. Frd. Daube** (Der musikal. Dilettant: eine Abhandl. von der Composition, welche nicht allein die neuesten Setzarten der zwo, drey und mehrstimmigen Sachen, sondern auch die meisten künstlichen Gattungen der alten Kanons, der einfachen und Doppelfugen deutlich vorträgt, Wien 1773. 4.) — **Joh. Ad. Scheibe** (Ueber die musikal. Composition. Erster Theil. Die Theorie der Melodie und Harmonie, Leipz. 1773. 4. Der Inhalt findet sich in H. Forkels Litterat. S. 430 u. f.) — **Joh. Phil. Kirnberger** (Die Kunst des reinen Satzes in der Musik ... Berl. 1774-1779. 4. in 2 Th. in vier Abtheil. deren Inhalt sich bey H. Forkel, a. a. O. S. 431 findet.) — **G. Jos. Vogler** (Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, Mannh. 1776. 8. J. M. Weißbeck schrieb dagegen eine „Protestationsschrift" .. Erl. 1783. 4. auf welche J. H. Knecht (oder wie es hieß, Vogler selbst) eine Erklärung ... Ulm 1785. 4. herausgab.) — **Franc. de Santa Maria y Fuentes** (Dialectos Musicos ... Mad. 1778. S. Journ. Encycl. Februar 1779.) — **Bemetzrieder** (Exemples des principaux elemens de la composition musicale ... Par. 1780.) — **Joh. Heinr. Koch** (Versuch einer Anleitung zur Composition, Rudelst. 1782-1783. 8. 3 Th. — **D. Vincente Adam** (Documentos para instruccion de Musicos y afficionados, que intentan saber el arte de composicion ... Mad. 1786. f. Besteht aus Frag- und Antwort, welche nichts Neues, oder Wesentliches lehren.) — **Ernst W. Wolf** (Unterricht in allen Theilen der zur Musik gehörigen Wissenschaften ... Dresd. 1788. f. Besteht aus 10 Kap.) — **Christian Kalkbrenner** (Theorie der Tonkunst, Berl. 1789. 4. Erster Theil. Diese Theorie, so weit sie fertig ist, dürfte schwerlich für vollständig und ganz gegründet gelten.) — **J. G. Albrechtsberger** (Gründliche und vollständige Anleitung zur Composition ... Leipz. 1790. 4.) — —

Besondre Anweisungen zur Singecomposition: **Ch. Masson** (Traité des regles de la composition de la Musique par lequel on apprend à faire facilement un chant sur des paroles ... Par. 1705. 8. Hamb. 1737. 4.) — **Frdr. Wilh. Marpurg** (Anleitung zur Singcomposition, Berl. 1758. 4. in 8 Kap.) — **Jak. Schubak** (Von der musikalischen Declamation, Gött. 1775. 8.) — **Joh Frdr. Reichardt** (Ueber die musikal. Composition des Schäfergedichts, im deutschen Mus. vom J. 1777. Bd. 2. S. 270. Ueber den Wettgesang, ebend. Bd. 1. S. 273.) — **Joh. Phil. Kirnberger** (Anleitung zur Singcomposition ... Berl. 1782. f.) — In den Thirty Letters on various subjects 1782. 8. 2 Th. handelt einer, im 1ten Th. On Catches. — **Graf de la Cepede** (La Poetique de la Musique, Par. 1785. 8. 2 Bde. Das Werk ist in 4 Bücher abgetheilt, wovon das erste, de la Mus. en general; das zweyte de la Musique de Theatre; das dritte de la Musique d'Eglise; und das vierte de la Musique vocale de Concert et de chambre, et de la Musique instrumentale handelt.) — **Joh. C. Frdr. Rellstab** (Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation ... Berl. 1786. f.) — **Le Sueur** (Exposé d'une Musique imitative et particuliere à chaque Solemnité

lemnité Par. 1787. 8. Nebst drey Fortsetzungen; ein, im Ganzen, gut durchdachtes Werk, dessen Inhalt sich in H. Forkels Litterat. S. 441 findet.) — S. übrigens die Art. Arie und Recitativ. — — Und in Ansehung der Setzkunst überhaupt, noch die Art. Contrapunct, Melodie, Phantasie u. d. m. so wie, in Ansehung der Instrumentalcomposition, den Art. Instrumentalmusik, S. 679 u. f. — —

Scene.

(Schauspielkunst.)

Wir nehmen hier das Wort nicht in der abgeleiteten Bedeutung für einen einzeln Theil des Drama, den man sonst Auftritt nennt *); sondern verstehen dadurch den Ort, wo die Handlung des Schauspiels vorfällt. In diesem Sinne hat das Wort eine weitere, oder engere Bedeutung, da es entweder das Land, und den Ort, oder insbesondere den Platz anzeiget, nähmlich, ob die Handlung unter freyem Himmel auf einem öffentlichen Platz, oder in einem Hause vorgeht. Wir wollen jenes die allgemeine, dieses die besondere Scene nennen.

Im Trauerspiel, das seinen Stoff meistentheils aus der Geschichte nimmt, ist die allgemeine Scene schon durch den Inhalt des Stüks bestimmt. Die Comödie aber, deren Inhalt erdichtet ist, oder die doch meistentheils erdichtete Personen wählet, trifft auch eine Wahl über die allgemeine Scene. Sie ist nicht gleichgültig; denn auch hier muß nicht nur die Wahrscheinlichkeit beobachtet werden, daß die Sitten der Personen, und das was geschieht, dem Ort angemessen seyen; sondern auch zur Täuschung und zur Wirkung des Stüks kann die Scene das Ihrige beytragen.

Verschiedene Dichter lassen die allgemeine Scene der Comödie völlig unbestimmt, und der Zuschauer hat die Wahl, in welches Land und in welche Stadt er sich in der Einbildung versetzen wolle. Dies scheinet mir ein Mangel zu seyn. Wer ein Mährchen oder eine Parabel erzählt, hat eben nicht nöthig zu sagen, wo man sich die Sache, die sich nirgend zugetragen hat, als geschehen vorstellen soll. Aber die Comedie kann uns schon durch den Ort, wo sie vorgefallen ist, zum voraus interessiren, besonders wenn wir den Ort kennen, oder ihn zu kennen wünschen; und wenn uns die dort herrschenden Sitten schon bekannt sind: so kann die Uebereinstimmung dessen, was wir in der Vorstellung sehen, mit dem, was wir bereits wissen, viel zur Wahrscheinlichkeit beytragen. Wenn die Comödie nicht blos belustigen, oder nicht blos allgemeine, allen Menschen gleichnöthige Lehren geben, sondern auf die besondern Sitten der Zuhörer Einfluß haben soll: so muß die Scene nicht in fremde Länder verlegt, sondern in der Nähe genommen werden.

Aber eine genauere Ueberlegung erfodert die Wahl der besondern Scene, und die Sache verdienet hier die Anregung um so mehr, da nicht selten beträchtliche Unschiklichkeiten über diesen Punkt vorfallen. Ich sehe zwar wol, daß man wegen der grossen Schwierigkeit der Sache, nicht alles so genau nehmen kann: doch kann ich, so nachgebend ich auch zu seyn mir vornehme, mich nicht enthalten, etwas widriges und unnatürliches dabey zu empfinden, wenn ich sehe, daß ein Vorzimmer, oder ein Flur des Hauses, der ein allgemeiner Durchgang für Bediente und Fremde ist, bisweilen zu geheimen Berathschlagungen gebraucht wird; oder wenn in einem Privathause so mancherley Personen, die dahin nicht gehören, durcheinander laufen, oder sich

*) S. Auftritt.

sich so begegnen, wie nur auf öffentlichen Plätzen gewöhnlich ist.

Wenn das, was über diese Materie zu sagen ist, ausgeführt werden sollte: so müßte man sich in eine nähere Betrachtung aller Geheimnisse der dramatischen Kunst einlassen. Wir wollen von dem Wesentlichen des Drama nur so viel anführen, als nöthig ist, um das, was zu der Wahl der besondern Scenen gehöret, zu beurtheilen.

Ich glaube guten Grund zu haben aus der Beschaffenheit der griechischen Trauerspiele zu schließen, daß ihre Verfasser sich zur Hauptmaxime gemacht haben, eine bekannte, wichtige Handlung, so wie sie an einem bestimmten Ort hat vorfallen können, auf eine dem Zwek ihres Trauerspiels gemäße Weise zu schildern. Nach der allgemeinen Wahl der Materie scheinet ihre erste Sorge auf die Wahl einer schiklichen Scene gerichtet gewesen zu seyn; da sie es für ein Grundgesetz hielten, diese Scene durchaus unverändert beyzubehalten, konnte ihnen nicht einfallen, etwas vorzustellen, oder dem Zuschauer etwas von der Handlung sehen zu lassen, das an einem andern Orte vorgefallen. Gehörte etwas, das außerhalb dieser einzigen unveränderlichen Scene vorgefallen war, nothwendig mit zur Handlung, so mußten sie die Erzählung, oder die bloße Erwähnung desselben, wenn diese schon hinlänglich war, den auf der Scene erscheinenden Personen auf eine schikliche Weise in den Mund legen. Nun gieng also ihre Hauptbemühung darauf, wie sie diese einzige unveränderliche Scene, die gleichsam der Pol war, nach welchem sie ihre Fahrt einrichteten, würdig anfüllen könnten. Daß sie Genie genung dazu gehabt haben, liegt am Tage.

Hingegen kommt es mir vor, daß die Neuern nach einer andern Grundmaxime verfahren. Nicht die besondere Scene ist der Pol, der ihren Lauf leitet; sondern die Handlung, die Charaktere, und überhaupt das, was sie vorzustellen sich schon vorgenommen haben. Nach diesem Bedürfniß muß die Scene, so oft es nöthig ist, sich verändern. Wir haben sogar Stüke, die keine Haupthandlung haben, wo der Dichter sich zur Grundmaxime gemacht hat, um den Charakter seiner Hauptperson recht zu schildern, aus ihren Thaten von mehrern Jahren das herauszusuchen, was zu der Schilderung dienet*). Kurz bey den meisten Neuern hat die Betrachtung der Scenen gar keinen Einfluß auf die Wahl des Besondern in der Materie, sondern diese ziehen die Scenen nach sich, da bey den Alten die Scene jenes nach sich zog.

Es ist hier der Ort nicht, zu untersuchen, welche von diesen beyden Arten zu verfahren die beste sey. Nur im Vorbeygange bemerken wir, daß die leztere für die Gemächlichkeit des Dichters bequemer, als jene sey, und daß sie auch weniger Erfindungskraft erfodere. Denn es ist ungleich leichter, aus der Geschichte eines Menschen das herauszusuchen, was seinen Charakter ins Licht setzt, oder wenn die Geschichte es nicht darbietet, etwas in dieser Absicht zu erdenken, wenn man durch die Scene nicht gebunden wird; als solche Sachen gerade für diese schon bestimmte Scene, die für die ganze Handlung dieselbe bleibt, auszudenken. Dieses beyseite gesetzt, merken wir hier nur

*) Hievon ist das kürzlich herausgekommene Stük Göz von Berlichingen die neuste Probe. Ich habe nichts gegen den Werth solcher Stüke, die man pieces à tiroirs nennen könnte, zu erinnern. Nur muß man sie nicht für Muster der Tragödie überhaupt ausgeben, sonst geht die Kunst des Sophokles ganz verloren; dann wäre der Verlust doch größer, als der gänzliche Mangel solcher Trauerspiele der neusten Art.

nur so viel an, daß die Behandlung, nach der Maxime der Neuern, die beständige Veränderung der Scene nothwendig mache. Wird dieses gehörig beobachtet, so ist alsdenn der Dichter, so bald man nur die Grundmaxime seines Verfahrens gut geheißen hat, (und sie ist wirklich als eine besondere Art gar nicht zu verwerfen,) nicht mehr zu tadeln.

Nun kommt aber noch eine dritte Behandlungsart vor, welche sich eigentlich an gar kein Grundgesetz mehr bindet. Weder die Scene, noch die Natur der Handlung, noch die Charakters bestimmen die Wahl des Einzelen; sondern der Dichter nimmt von der Handlung alles mit, was ihm einfällt, wenn er nur glaubt, daß es dem Zuschauer von irgend einer Seite her gefalle. Da kommen Zeit und Ort gar nicht mehr in Betrachtung. Der Dichter hat, ohne die geringste Rüksicht, daß jedes, was geschieht, nothwendig eine gewisse Zeit erfodere, und an einem schiklichen Orte geschehen müsse, seine ganze Handlung so eingerichtet, wie es etwa bey einer blossen Erzählung geschiehet, da weder Zeit noch Ort der Handlung Einfluß auf die Erzählung haben können.

Aus einem solchen Verfahren, das nun freylich für den Dichter die wenigsten Schwierigkeiten hat, entstehen denn die häufigen Unschiklichkeiten in Ansehung der Scenen. Der Dichter denkt: „Sey es wie es wolle; jetzt müssen die Leute nach meinem Plan dieses thun, und so sprechen. Die Zeit sey dazu hinlänglich, und der Ort schiklich oder nicht, daran habe ich mich nicht zu kehren.“ So gänzlich hätte man doch schwachen oder gemächlichen Dichtern zu gefallen, das Drama nicht von allen Banden losmachen sollen, weil zuletzt zwischen der dramatischen und epischen Kunst kein Unterschied mehr bleibt.

Wiewol diese Beobachtungen aus der verschiedenen Art, wie die Alten und Neuern die Tragödie behandeln, gezogen sind, so ist es leicht, alles auch auf die Comödie anzuwenden. Man wird überhaupt daraus abnehmen, daß der Dichter sich schlechterdings nach der Scene zu richten habe, es sey nun, daß er sie unveränderlich durch die ganze Handlung beybehalte, oder vielfältig abändere. Dieses schließt denn freylich manchen Einfall, den er bey Ausarbeitung seines Stükes hat, als unbrauchbar aus, so gut er sonst auch seyn möchte. Aber eben darum, weil er ein Dichter ist, ein Dichter aber Genie und Erfindungskraft haben muß, fodert man von ihm, daß er anstatt des hier unschiklichen, was ihm eingefallen ist, etwas eben so gutes, das sich zugleich für diesen Ort schiket, zu erfinden wisse.

Diejenigen, die den Dichter gern von gar allen Banden befreyen, und seiner Einbildungskraft völlig freyen Lauf lassen möchten, (und diese Ketzerey reißt bey uns immer mehr ein,) bedenken nicht, daß dadurch zuletzt alle Kunst aufgehoben wird, und daß man auf dem Wege, den sie so sehr anpreisen, wieder auf die autoschediasmatischen Werke, die der Kunst vorhergegangen sind, zurüke kommt*). Wenn der Dichter von allem Zwang frey seyn soll, so muß man ihn auch von dem Vers erledigen, der ihm unstreitig Zwang anthut.

* *

Du choix du lieu de la Scene, handelt under andern Cailhava, in seinem Art de la Comedie, T. 1. Chap. 3. Bd. 1. S. 75. — Uebrigens geht das was H. S. im Texte sagt, vorzüglich auf die Einheit des Orts; und zur Prüfung seiner Meinung können also die, bey dem

*) S. Dichtkunst 1 Bd. S. 622. f.

dem Art. Einheiten, S. 30. angeführten Schriftsteller dienen. — —

Tempel, zu dem diese Säule gehörte, war mit einem Porticus umgeben, an dem 54 solche Säulen stunden.

Schafft; Stamm.

(Baukunst.)

Der eigentliche Körper einer Säule oder eines Pilasters mit Ausschliessung des Fusses und Knauffes. Seine Theile sind: der Schaft, oder Stamm selbst; an seinem obern Theile der Ablauf und Obersaum; am untern Ende aber der Untersaum und Anlauf *). Der Stamm der Pilaster ist vom Anlauf bis auf den Ablauf durchaus gleich dik; bey der Säule aber wird der Schafft verjüngt, oder eingezogen, das ist, allmählig nach oben zu dünner **). Große steinerne Säulen haben sehr selten Schaffte von einem einzigen Stein, weil solche Massen überaus schwer zu regieren sind. Man kann aber die Stüke so gut auf einander setzen, daß der Schafft so gut als aus einem Stein ist. Ein merkwürdiges Beyspiel hiervon, das zugleich beweißt, wie wenig die Alten bey ihren Gebäuden, wo es auf Festigkeit ankam, die Kosten gescheut haben, führt Rob. Wood in der Beschreibung der Ruinen von Baalbek an †). Eine sehr hohe Säule, deren Schaft aus drey Stüken zusammengesetzt war, fiel gegen eine Mauer, zerschlug den Stein, auf den sie stürzte, vom Schafft selbst sprang ein Stük ab, und die Fugen giengen deswegen nicht von einander, obgleich kein Kütt sie verband. Diese bewundrungswürdige Festigkeit kam von eisernen Tiebeln oder Dornen her, die in zwey aneinanderstossende Theile des Schafftes eingelassen waren. Diese Tiebel waren über einen Fuß dik. Eine Probe, was für ein Aufwand auf die Festigkeit der Gebäude gemacht worden. Der

*) S. Anlauf.

**) S. Verdünnung.

†) S. 23.

Schatten.

(Mahlerey.)

Wenn ein Körper von einem unmittelbar auf ihn fallenden Licht, es sey das Sonnen- oder das Tages- oder irgend ein anderes Licht, hinlänglich erleuchtet wird, daß man seine Farbe erkennen kann, so sind immer Stellen an demselben, die das Licht nicht in dem vollen Maaße geniessen, entweder weil ihre Fläche nicht gerade gegen das Licht gekehrt ist, oder weil eine andere Ursache einen Theil desselben auffängt *). Wenn nun gleich ein solcher Körper durchaus gleich gefärbt wäre, so muß er wegen des helleren und schwächeren Lichtes an den verschiedenen Stellen andere Farben zeigen, und an den Stellen, worauf gar nichts von merklichem Lichte fällt, finster, oder schwarz seyn. So lange nun das Licht in seiner Verminderung noch stark genug ist, uns die Farbe des Körpers in ihrer Art, obgleich immer etwas dunkeler zu zeigen, so kann man nicht eigentlich sagen, daß die Stellen, die diese geschwächte Farbe zeigen, im Schatten liegen; aber die Farben derselben sind schattirt **); eben so wenig nennt man die völlig finstern Stellen, wo gar nichts von Farbe (Schwarz ausgenommen) zu erkennen ist, Schatten. Hierdurch wird der eigentliche Begriff vom Schatten bestimmt. Wir verstehn nähmlich die Stellung eines erleuchteten Körpers darunter, wo das Licht so schwach ist, daß die Art der auf demselben liegenden Farben nicht mehr bestimmt ist, sondern in eine andere Farbe übergeht, wo z. E. das Schwefelgelbe, wegen Mangel des

*) S. Licht.

**) S. den folgenden Artikel.

des Lichts nicht mehr schwefelgelb ist, wo das Meergrün aufhört meergrün zu seyn; wo das Weiße aufhört weiß zu seyn.

Von Licht und Schatten hangen nicht blos die Farben ab, mit denen ein Körper ins Gesicht fällt, sondern auch ein Theil seiner Bildung, in so fern wir diese bemerken. Also hänget in einem gemahlten Gegenstand Schönheit, Lieblichkeit und Harmonie der Farben, wie auch zum Theil Schönheit und Feinheit der Gestalt, von der Behandlung der Schatten ab, und sie macht einen höchst wichtigen Theil der Kunst des Mahlers aus: vielleicht ist die Behandlung der Schatten der schwereste Theil der ganzen Farbengebung.

Man kann füglich alles, was der Mahler bey Behandlung der Schatten zu beobachten hat, auf zwey Hauptpunkte bringen: 1. auf die beste Wahl der Stärke und Schwäche derselben, und 2. auf ihre Art und Farbe.

Wie wichtig der erste Punkt sey, ist gar leicht einzusehen. Man kann flaches Schnitzwerk, Schaumünzen, auch ganz runde Figuren von Gips oder Erz so setzen, oder halten, daß die Schatten ganz schwach und an vielen Stellen kaum merklich sind. Alsdenn verlieren die schönsten Werke dieser Art einen großen Theil ihrer Schönheit. Setzet man sie so, daß alle Schatten sehr stark, und fast völlig schwarz sind: so heben sich zwar die hervorstehenden Theile, die im Lichte sind, ungemein, aber das Ganze verlieret ebenfalls sehr viel von seiner Schönheit. In beyden Fällen bleiben sehr viel feinere Erhöhungen und Vertiefungen unbemerkt; im erstern an den hellen Stellen wegen Mangel des Schattens, im andern an den dunkeln Stellen wegen Mangel des Lichts.

Der Mahler, der solche Fälle mit Beurtheilung beobachtet hat, wird daraus den Schluß ziehen, daß die zu mahlenden Gegenstände allemal in einem gewissen Grad der Stärke der Schatten ihre größte Vollkommenheit erhalten, und dieses wird ihn überzeugen, wie wichtig ein unabläßiges genaues Beobachten der Natur in diesem Punkt sey. So wie die Physik sich gänzlich auf Beobachten und Experimente gründet, so giebt es auch eine Experimentalmahlerey, die dem Mahler so wichtig ist, als die Experimentalphysik dem Naturlehrer. Und es ist zubedauern, daß die Experimentalmahlerey, wozu L. da Vinci vor mehr als 200 Jahren bereits einen so vortrefflichen Grund gelegt hat, nach ihm nicht mit dem gehörigen Eifer ist fortgesetzt worden. Wie der Philosoph, um den Menschen im Grunde kennen zu lernen, auf alles was er im Umgange mit andern hört und sieht, genau Acht hat, so muß es auch der Mahler machen. Ich würde ihm rathen, einige Gips- und Wachsbilder, nebst verschiedenem Schnitzwerk an einem dazu besonders bestimmten Orte, wo das einfallende Licht gar mancherley Veränderungen unterworfen ist, täglich vor Augen zu haben, und die verschiedenen Wirkungen der Schatten genau daran zu beobachten, damit ihm die kleinesten Vortheile des Schattens bekannt würden. Ich weiß wol, daß gute Mahler dergleichen Beobachtungen täglich machen; aber es ist zu wünschen, daß sich auch solche fänden, die sich die Mühe nicht verdrießen ließen, ihre Beobachtungen, wie da Vinci, aufzuschreiben, und bekannt zu machen, damit weniger scharfsinnige, oder weniger fleißige, zu dieser so nützlichen Art zu studiren aufgemuntert würden.

Die Wahl der stärkern oder schwächern Schatten ist aber nicht blos in Rücksicht auf die Schönheit der Formen, und des Herausbringens der kleinern Schönheiten derselben, sondern

dern auch in Rüksicht auf das Colorit wichtig. Einigen Farben geben sehr sanfte und schwache, andern stärkere Schatten die gröste Annehmlichkeit. Darum muß der vollkommenste Colorist jeden Einfluß der Schatten auf jede Farbe genau beobachten. Wir können aber auch hierüber nichts mehr thun, als ihm die fleißige Beobachtung solcher durch Schatten bewirkter Veränderungen der Farben empfehlen. Dadurch kommt er in Stand, zu bestimmen, welche Gegenstände, in Absicht auf die Schönheit des Colorits mit schwachen, und welche mit stärkern Schatten wollen behandelt seyn.

Wir merken über den Punkt der Stärke der Schatten nur noch überhaupt an, daß durch fleißiges und nachdenkendes Beobachten, der Mahler zu einer beynahe vollkommenen Kenntniß der hieher gehörigen Dinge kommen könne.

Weit größere Schwierigkeiten hat der zweite Punkt, nähmlich die Art und Farbe der Schatten. Es ist eine zuverläßige Bemerkung, daß die Gemählde die beste Harmonie, und wenn das übrige gleich ist, das angenehmste Colorit haben, deren Schatten durchaus einerley Art der Farbe und des Tones haben, das ist, ins gelblichte, grünlichte, oder bräunlichte u. s. f. fallen, wenn nur bey diesem durchgehends herrschenden Ton die Schatten nicht durchaus einfärbig sind. Sie müssen nothwendig, wenn sie nicht kalt, schwer oder troken seyn sollen, eben so gut ihre Mittelfarben haben, wie die hellen Stellen. Wie ein großer Flek von Roth auf einem Gesichte, das nicht hinlänglich durch Mittelfarben schattirt ist, unangenehm und hart wird: so ist es auch ein durchaus ohne Mittelfarben brauner, oder gelblichter Schatten. Das Warme und Leichte der Schatten kann nicht anders, als durch Mittelfarben, und zum Theil durch hineinspielende Widerscheine erhalten werden. Dieses möchte wol der schwerste Theil des Colorits seyn. Denn da würde der Mahler, nachdem er den reichesten Vorrath von Beobachtungen aus der Natur gesammelt hat, noch wenig gewonnen haben. Er muß in der Ausübung wol erfahren seyn. Es läßt sich wol bemerken, wie in der Natur angenehme und warme Schatten entstehen; aber die Farben zu finden, wodurch sie auch im Gemählde so werden, erfodert erstaunliche Uebung, oder ein besonders glükliches Gefühl. Vieles kann ein aufmerksamer Beobachter aus den Werken der vornehmsten Coloristen lernen. Wer viel wol erhaltene Gemählde eines Van Dyk und anderer großen Niederländer studieren kann, wird manchen Vortheil über diesen Punkt entdeken. Aber dann bleibet doch immer noch die Schwierigkeit übrig, daß man gar oft die ursprünglichen Farben, die sie gebraucht haben, schwerlich errathen kann. Denn die Zeit selbst trägt sehr viel dazu bey, durch gewisse Veränderungen, die die Farben dadurch erlitten haben, die Schatten weicher, oder härter zu machen.

Herr Cochin hat aus fleißiger Beobachtung vieler Werke einiger welschen Mahler Anmerkungen gezogen, die hier wesentlich sind. An den Gemählden des Luc. Giordano sind die Schatten bräunlich, und haben eine Hauptfarbe, die mit dem Braunen der Umbra übereinkommt; Pet. da Cortona hat dazu durchgehends ein gräuliches Braun genommen; Baccino hat gelblichte Schatten; Paul von Verona hat sie ins Violette gemacht; Guercin bläulicht; der französische Mahler La Fosse braunroth *) Derselbe Ton der Schatten muß der guten Harmonie halber

*) Voyage d'Ital. T. I. p. 201.

halber bey allen Farben gebraucht werden, sie mögen in den Lichtern roth, blau, grün oder anderer Art seyn. Hiebey kann eine wichtige Bemerkung nicht übergangen werden, die schon da Vinci gemacht hat, und die in unsern Zeiten von dem berühmten Herrn von Büffon, als eine merkwürdige Erscheinung angemerket, und von Herrn Beguelin nach ihrer wahren Ursache erklärt worden ist *). Da Vinci sagt, er habe oft an weißen Körpern rothe Lichter und blaue Schatten gesehen. Und im Jahr 1743 kündigte der Herr von Büffon der Akademie der Wissenschaften in Paris als eine besonders merkwürdige Beobachtung an, daß bey auf- und untergehender Sonne die Schatten allemal eine bestimmte Farbe haben und bald grün, bald blau seyn. Wie dieses zugehe, hat der scharfsinnige da Vinci schon überhaupt angemerkt; aber eine nähere Untersuchung und vollständige Erkläerung der Sache hat Herr Beguelin gegeben, auf die ich den Leser Kürze halber verweise.

Von dem Schlagschatten sprechen wir in einem besondern Artikel.

❖ ❖

Die, von H. Sulzer angeführte Abhandlung von M. de Beguelin findet sich in den Mem. de l'Acad. de Berlin pour l'année 1767. S. 27 unter der Aufschrift: Sur les ombres colorées. — —

Von dem Schatten überhaupt handeln, besonders: Du Pain (La science des ombres, par rapport au dessein, necessaire à ceux qui veulent dessiner en Archit. et en Peint. Par. 1750. 8. 1760. 8. Nur. 1762. 8. Deutsch, ebend. 1786. 8.) — H. F. T. (Observat. sur les ombres colorées, contenant une suite d'experiences sur les differentes couleurs des ombres, sur les moyens de rendre les ombres colorées, et sur les causes de la différence de leurs couleurs, Par. 1782. 12.) — S. übrigens den Art. Licht, S. 244 u. f. — und die, bey dem Art. Mahlerey, S. 320 u. f. angeführten theoretischen Schriften von der Mahlerey, (besonders das 2te Buch des Armenini, die 4te der Conferences de l'Acad. Roy. de Peinture pendant l'année 1667. u. a. m.). überhaupt handelnden Schriften. — —

*) S. Traité de peinture par L. da Vinci Chap. CLVIII. Mémoires de l'Academie Roy. des Sciences de Paris An. 1743. Mém. de l'Acad. Roy. des Sciences de Berlin An. 1767.

Schattirung.

(Mahlerey.)

Durch dieses Wort verstehen wir die Veränderungen, die eine Farbe nach den verschiedenen Graden der Stärke des darauf fallenden Lichts leidet, aber nur in so weit sie noch immer dieselbe Art, oder den Namen ihrer Gattung, roth, blau, gelb u. s. f. behält. Hieraus entstehet die große Mannichfaltigkeit der Mittelfarben, von deren vollkommenen Behandlung ein großer Theil des Colorits abhängt. Davon aber ist bereits besonders gesprochen worden *).

*) S. Mittelfarben.

Schaubühne.

(Baukunst; Schauspielkunst.)

Ist der Platz, auf welchem das, was im Drama vor den Augen der Zuschauer geschieht, verrichtet wird, der deswegen über den Grund, worauf ein Theil der Zuschauer steht erhöhet ist. Die Beschaffenheit der Schaubühne hat einen grossen Einfluß auf die vollkommene Aufführung des Drama. Wenn alles so soll

soll vorgestellt werden, wie es in der Natur wirklich geschehen wäre, so muß die Beschaffenheit des Orts der Scene jedesmal genau beobachtet, mithin die Schaubühne für jede Handlung besonders eingerichtet werden. Also muß schon in der Anlage der Schaubühne dafür gesorget seyn, daß sie auf mancherley Weise veränderlich sey; weil die Scene bald groß, bald klein, bald ein offener, bald ein verschlossener Ort, bald einen Garten, oder ein offenes Land vorstellen muß.

Hieraus ist überhaupt zu sehen, daß die Schaubühne in dem, was ihr Bau beständiges hat, ein sehr großer, breiter und tiefer Saal seyn sollte, der durch leichte, auf dem Boden des Saales hin und her zu schiebende Wände und durch Vorhänge, bald zu einer großen, bald zu einer kleinen Scene könnte gemacht werden.

Wenn dieses seine Richtigkeit hat, so müssen wir nothwendig an der Einrichtung sowol der alten Schaubühne der Griechen und Römer, als der neuern verschiedenes aussetzen. Jene war so beschaffen, daß der hintere Grund ein festes Werk war, so daß die Bühne nach ihrer Tiefe oder Länge die ohnedem gering war *), nicht konnte erweitert werden. Diese hintere Wand stellte insgemein Außenseiten von Gebäuden vor, aus denen die handelnden Personen durch drey verschiedene Thüren hervortraten; und der Platz, wo sie spielten, war insgemein eine Straße, ein Markt, oder ein Platz außer einer Stadt, aber immer gleich tief.

*) Der Herr von Riedesel sagt in seiner Reise durch Sicilien und Großgriechenland, S. 152. daß er die Scene in dem Theater von Taormina, dem alten Tauromininum, nur von 5 Neapolitanischen Palmen gefunden, welches freylich eine unbegreifliche Einschränkung ist.

In unsern Bühnen macht ein bis auf den Boden herunterhangender Vorhang den hintern Grund der Bühne aus. Dieses giebt den Vortheil, daß nicht nur die Tiefe der Schaubühne nach Belieben größer oder kleiner kann gemacht werden, nachdem man den Vorhang von dem vordersten Ende der Bühne mehr oder weniger entfernet; sondern daß vermittelst der darauf angebrachten Mahlerey die Scene sich so weit erstreken kann, als man will.

Hingegen haben unsere Schaubühnen noch verschiedene sehr wichtige Fehler. Erstlich sind sie, einige Opernbühnen ausgenommen, viel zu schmal: so daß sie zwar sehr tiefe, oder lange, aber nie keine breite Plätze vorstellen können. Die Schauspieler können sich zwar in Ansehung der Tiefe insgemein weit genung von einander entfernen, aber in einerley Entfernung von dem Zuschauer stehn sie immer nahe neben einander, ob gleich die Handlung oft das Gegentheil erfodert.

Denn hat unsere Scene mit der alten den Fehler gemein, daß Strassen, öffentliche Plätze, und die inneren Zimmer der Häuser dieselbe Breite haben, weil die Schaubühne sich in der Breite nicht so wie in der Länge größer und kleiner machen läßt, sondern immer gleich bleibt. Wäre unsre Bühne überhaupt viel breiter, als sie wirklich ist, so könnten die handelnden Personen sich nach der Breite weiter von einander entfernen, und man könnte nicht nur sehr tiefe, sondern, wenn die Mahlerey an den beweglichen Seitenwänden zu Hülfe genommen würde, sehr breite Plätze vorstellen.

Freylich entstünde denn eine neue Schwierigkeit, wenn die Scene in kleine Zimmer zu verlegen wäre. Doch wäre dieser größtentheils dadurch abzuhelfen, daß die vordersten zwey oder drey Wände perspektivisch gescho-

geschoben würden, wie die nachstehnde Figur zeiget.

C——————————D

— E —

— F —

A . . . . B

AB stellet das vorderste Ende der Schaubühne in ihrer ganzen Breite vor; CD den Vorhang im Grund. die kleinern Striche die gemahlten Wände; E ein kleines Zimmer. So könnten die Wände, die F gegnüber stehen, einen Vorsaal, oder einen andern Platz vor dem Cabinet E vorstellen. Die einzige Unbequemlichkeit hierbey wäre, daß dergleichen kleine Zimmer etwas tief in die Bühne hereinkämen und die Schauspieler etwas lauter sprechen müßten, um verstanden zu werden.

Unter der Menge der dramatischen Stüke der Alten sind wenige, die sich auf unsern gar zu schmalen Bühnen auf eine schikliche Weise vorstellen ließen; und auch von viel guten neuern Stüken wird die Vorstellung dadurch, daß die spielenden Personen oft zu nahe bey einander stehen müssen, sehr unschiklich. Solche doppelte Auftritte, dergleichen Plautus und Terenz bisweilen haben, und die sehr lustig sind, können auf unsern engen Bühnen gar nicht angebracht werden.

Es ist Schade, daß der Herr von Riedesel, dessen ich vorher gedacht habe, da er in den Ruinen eines alten Theaters in Sicilien gewesen ist, nicht eine genaue Beschreibung von allem gegeben hat, aus welcher vielleicht einiges Licht über die wahren Ursachen des sich von der Scene so sehr leicht bis auf die entlegensten Stellen des Schauplatzes ausbreitenden Tones hätte gezogen werden können. Denn dieses scheinet noch ein ziemlich allgemeiner Mangel unsrer Bühnen, daß sie den Ton der spielenden Personen eher schwächen, als verstärken.

❖ ❖

Von der Anlegung von Schaubühnen, und Schauspielhäusern handeln, unter mehrern: Nic. Sabattini (Pratica di fabricar scene e Macchine ne' Teatri; Rom. 1638. 4. mit Kupf.) — Fabr. Carino Motta (Trattato sopra la struttura de' Teatri e Scene, Guast. 1676. f.) — Gr. Enea Arnaldi (Idea d'un Teatro nelle principali sue parti simile a' Teatri antichi, ad uso moderno accomodato, Vic. 1762. 4. mit Kupf. — Projet d'une Salle de Spectacle pour un Theatre de Comedie, Par. 1766. 8. (Nach dem bekannten Theater des Palladio. Deutsch, bey des Abt Laugier N. Anmerkungen über die Baukunst, Leipz. 1768. 8. S. 287.) — Vues sur la Construction interieure d'un Théatre d'Opera . . . suivant les Principes des Italiens, Par. 1766-1767. 2 Th. — Exposition des principes qu'on doit suivre dans l'ordonnance des Theatres modernes, par Mr. . . . Par. 1769. 12. (Ein Auszug daraus findet sich in der N. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 9. S. 105.) — Memoire sur la Construction d'un Theatre pour la Comedie françoise, Lond. 1770. 8. — Dumont (Suite de projets detaillés des Salles de Spectacles particulieres, avec les principes de construction, tant pour la Mechanique des Théatres, que pour les decorations en plusieurs genres, Par. 1773. f. 50 Bl.) — Roubo (Traité de la Construction des Theatres et des Machines theatrales, Par. 1776. f. mit 10 Kpf.) — Noverre (Observations sur la Construction d'une nouvelle Salle d'Opera, Par. 1781. 8.) — Patte (Essai sur l'Architecture théatrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une Salle de Spectacle relativement aux principes de l'Optique et de l'Acoustique avec

avec un examen des principaux Theatres de l'Europe, et une analyse des écrits les plus importans sur cette matière, Par. 1782. 8.) — Vinc. Lamberti (La regolata construzione de' Teatri. Nap. 1787. f. 4 Bl.) — Franc. Ricati (Della construzione de' Teatri, secondo il costume d'Italia, vole a dirsi in piccoli logi. Bass. 1790. 4.) — G. Saunders (Treatise on theatres, 1790. 4. mit K.) —.

Nachrichten und Abbildungen von den Schaubühnen der Alten und Neuern überhaupt: Trattato de' Teatri antichi e moderni, Ver. 1723. 4. — I Capi d'opera del Teatro antico e moderno, italiano e straniero, Ven. 1789. — — Von den Schaubühnen der Alten besonders: Boindin (Disc. sur la forme et la construction du Theatre des Anciens, où l'on examine la situation, les proportions et les usages de toutes ses parties, im 2ten Bd. S. 174. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — Ant. Bocchi (Osservaz. sopra un Teatro anticho, scoperto in Adria, Ven. 1739. 4. mit K. und im 3ten Bde. der Saggi di dissertat. dell' Acad. di Cortona, u. a. a. O. m.) — Militia, in s. Princ. di Archit. civ. (Bd. 2. S. 379. der d. Uebers.) führt eine Schrift des Gr. Girol. dal Pozzo Sopra i Teatri degli Antichi an, welche ich nicht näher nachzuweisen weiß. — Vor dem 1ten Bde. von Th. Franklins Uebers. des Sophokles, Lond. 1766. 8. findet sich, in der Dissert. on antient Tragedy, auch ein Abschnitt, on the construction of the greek Theatre, größtentheils aus dem Disc. des Boindin gezogen. — Auch finden sich Abbildungen von alten Theatern, in der Voyage pittor. de Naples et de Sicile, Par. 1781 u. f. f. 5 Th. — In der Voyage pittor. de la Sicile, p. Mr. Houel, Par. 1783. f. u. a. m. — S. übrigens den Art. Amphitheater, S. 127 u. f. — — Von den Schaubühnen der Neuern besonders: Giov. Montenari (Discorso del Teatro Olimpico di And. Palladio in Vicenza, Pad. 1733. 1749. 1752. 8.) — Patte (Description du Theatre de la Ville de Vicenze en Italie, chef d'oeuvre d'Ant. Palladio, levé et dessiné, Par. 1779. 4.) — Eben dieses Theater in den Fabriche e Disegni di Andr. Palladio ... Vic. 1776-1785. f. 5 Th. — Pianta e Spaccato del Teatro di Bologna, Bol. 1763. fol. 1 Bl. (Ob die, in dieser Beschreibung angekündigte, ausführlichere Beschreibung und Abbildung dieses Theaters erschienen ist, weiß ich nicht. So viel ist bekannt, daß dasselbe zu den besten neueren Schaubühnen gehört. Der Baumeister war Ant. Galli Bibiena.) — Cas. Morelli (Pianta e Spaccato del nuovo Teatro d'Imola in Roma, R. 1780. f.) — Plans de la Sale Royale de l'Opera, (zu Berlin) lev. p. le Baron de Knobelsdorf, Berl. 1753. Querfol. 15 Bl. — Beschreibung des neu erbauten Komödienhauses in Breslau, Berl. 1783. 4. mit Kupf. — Parallèle des Plans des plus belles salles des Spectacles publiques d'Europe, par Mr. Dumont, Par. 1760 u. f. 60 Foliobl. — —

Schaumünze.

Wir begreifen unter diesem Namen nicht nur die, nach Art der gangbaren Geldsorten zum Andenken besonderer Personen oder Begebenheiten, geprägten Schaustüke, sondern auch die gangbaren Geldsorten alter und neuer Zeit selbst, in sofern ihr Gepräge die Aufmerksamkeit der Künstler verdienet. Sie sind, wie mehrere Gattungen, nur zufälliger Weise Gegenstände des Geschmaks und der schönen Kunst geworden.

Man kann gar leicht begreifen, wie die Nothdurft die Gewohnheit eingeführt habe, kleinen Stüken Metall Zeichen einzuprägen, wodurch sie ein authentisches Zeugniß ihres Werthes, oder der Lauterkeit des unverfälschten Metalles bekommen;

Und

Und es gereicht dem menschlichen Verstand zur Ehre, daß er so vielfältige Mittel ausgedacht hat, Sachen, die bloße Nothdurft erzeuget hat, auch noch in höhern Absichten nützlich zu machen. Dieses ist auch dem Genie der Natur gemäß, die sich nirgend begnüget, das blos nothwendige in ihren Werken anzubringen, sondern sie zugleich auch schön und zu Nebenabsichten brauchbar macht, ob sie gleich dabey die Regeln einer klugen Wirthschaftlichkeit nicht aus den Augen setzt. Da man also geprägte Metalle brauchte, war es ein verständiger und glüklicher Einfall, sie zugleich zu Gegenständen des Geschmaks zu machen, so wie man es mit den Gebäuden gemacht hat. Vielleicht hat man diesen guten Einfall den Griechen zuzuschreiben; wenigstens wüßte ich nicht, daß man vor ihnen Münzen geprägt hätte, an denen man eine unzweifelhafte Absicht entdeken könnte, daß sie auch Gegenstände des Geschmaks hätten seyn sollen.

Die Schaumünzen haben in mehrern Absichten einen Vorzug über alle andere Gattungen der Kunstwerke. Ihre allgemeine, schnelle und leichte Ausbreitung; ihre Dauer, die der sonst alles zerstöhrenden Zeit Troz zu bieten scheinet; die leichte Art, sie in sehr großer Zahl zu vermehren, sind Vortheile, die ihnen eigen sind. Zwar sind sie in Ansehung der Bearbeitung und Ausführung des Stoffes, den die zeichnenden Künste wählen, enger eingeschränkt, als die Mahlerey, die Kupferstecherkunst, die Bildhauerey und die Baukunst. Aber jene Vorzüge ersetzen das, was ihnen von dieser Seite abgeht. Doch ist auch ihr Stoff nicht unbeträchtlich.

Die Griechen kannten keine kräftigere Aufmunterung zu öffentlicher Tugend und keine größere Belohnung des Verdienstes, als die Statüen. Ich getraue mir zu sagen, daß die Schaumünzen hiezu noch weit schiklicher wären, als die Statüen. Man stelle sich vor, was für eine Ehre es wäre, wenn das Bildniß einer Privatperson sehr seltener und wichtiger Verdienste halber auf gangbaren und von dem Landesherrn geprägten Münzen erschiene. Ich glaube nicht, daß der ruhmgierigste Mensch eine größere Ehre sich wünschen könnte.

Außer dem Vortheil, die Tugend zu belohnen, haben die Schaumünzen vielerley Nutzen. Sie sind die sichersten Mittel, die merkwürdigsten Begebenheiten, die in der Geschichte eines Volkes Epochen ausmachen, auf die späteste Nachwelt zu bringen. Zwar nicht mit allen Umständen, wie die Beredsamkeit es thun könnte, aber doch mit dem Wesentlichsten, dadurch sie sich auszeichnen. Sie können auch, ohne Rüksicht auf die Nachwelt, nützlich gebraucht werden, die Einwohner eines Landes auf gewisse Erfindungen, Stiftungen und neue Anordnungen aufmerksam zu machen, und für dieselben einzunehmen. Endlich dienen sie auch, die Nachwelt von der gegenwärtigen Beschaffenheit gewisser Dinge, die vergänglich sind, zu unterrichten, merkwürdige Gebäude, Maschinen, Instrumente und andre Erfindungen nach ihrer wahren Form, zum Unterricht für die spätesten Zeiten aufzubehalten. Also könnte eine Nation die Schaumünzen sehr vortheilhaft brauchen, der Nachwelt einen guten Begriff von ihrem Verstand, Geschmak und Tugend beyzubringen.

Wollte man alle diese Vortheile, deren Wichtigkeit in die Augen fällt, auf das sicherste erhalten, so müßte man erstlich das, was die Erfindung, den Geschmak und die Kunst dieses Zweiges betrifft, zu einer gewissen Vollkommenheit bringen, und dann auch

auch auf vernünftige Polizeygesetze zur besten Anwendung desselben denken. Da dieser zweyte Punkt außer den Gränzen der allgemeinen Theorie der Kunst liegt: so wollen wir nur von dem ersten sprechen.

Es hat sich, so viel ich weiß, bis itzt noch niemand in eine wahre und auf richtigen Grundsätzen beruhende Critik der Schaumünzen eingelassen, obgleich die Sache dieser Mühe wol werth ist. Wir wollen versuchen, einen Anfang dazu zu machen, und die weitere Ausführung der Sache andern überlassen.

Von den verschiedenen Absichten, die man bey Schaumünzen hat, ist bereits gesprochen worden; und man muß sie vor Augen haben, um die Beschaffenheit dieser kleinen Kunstwerke richtig anzugeben.

Das erste, was unmittelbar aus den erwähnten Absichten fließt, ist dieses, daß gangbare Münzsorten sich besser zu jedem Zwek der Schaumünzen schiken, als solche, die, ohne bekannten und gangbaren Werth zu bekommen, nur in geringer Anzahl für Liebhaber, oder für einen sehr eingeschränkten Gebrauch gepräget werden. Diese verfehlen ihren Zwek größtentheils; weil sie nicht allgemein unter das Volk ausgebreitet werden; weil sie vor ihrem Untergang nicht genug gesichert sind, den nur ihre große Menge und allgemeine Ausbreitung verhindert; und endlich, weil viele aus Mangel des öffentlichen Charakters, oder gesetzlichen Weyhung, nicht Aufsehens genug machen.

In diesem Stük verdienen die Alten nachgeahmt zu werden, die sehr selten andere Schaumünzen machten, als die zugleich gangbare Geldsorten seyn sollten.

In Ansehung des Inhalts oder der Erfindung kann man die Schaumünzen in zwey Classen eintheilen, und sie durch die Benennung der historischen und der ästhetischen (es fällt mir kein schiklicherer Name bey,) unterscheiden. Historische nenne ich die, welche die Sache schlechtweg ankündigen, und es denen, für die sie gemacht sind, überlassen, was sie davon denken, und dabey empfinden sollen: den Namen der ästhetischen aber würde ich denen geben, wo die Sache selbst schon in einem Licht vorgestellt wird, in welchem sie natürlicher Weise einen besondern vortheilhaften Eindruck machen sollte.

Historisch sind durchgehends alle griechische und römische Schaumünzen, ob sie gleich vielfältig mit allegorischen Bildern besetzt sind; denn diese Bilder dienen blos zur historischen Bildersprache, und drüken das, was die blos nachrichtliche Umschrift sagt, durch andre Zeichen aus, oder vertreten die Stelle dieser Umschrift. Die ästhetischen Schaumünzen sind eine Erfindung der Neuern. Sie stellen die Sache nicht blos zur Nachricht vor, sondern geben ihr eine Wendung, die den, der die Schaumünze sieht, auf eine nachdrükliche Weise rühren soll; dieses erhalten sie durch wirklich allegorische Abbildung der Sache. Zum Beyspiel will ich das Schaustük meines berühmten Landsmannes Hedlinger anführen, wodurch er der Republik Bern seine Hochachtung bezeuget hat, wobey er doch noch etwas von der Art der Alten beybehalten.

Auf der Vorderseite stehet man das allegorische Bild der Republik: eine Pallas, die sich an Berns Wapenschild lehnet, in der rechten Hand einen Palmen- und einen Oelzweig, in der linken aber den Speer hält, auf welchen eine Müze, das alte Zeichen der Freyheit, gesezt ist, nebst der Aufschrift: Res publica Bernensis. So weit ist das Stük historisch, und im Geschmak der Alten: weil in so fern blos der Staat, dem zu Ehren das Stük gepräget worden, sowol

durch

durch die Schrift, als durch ein bezeichnendes Bild, genennt wird. Aber dieses Bild ist nur die Hauptfigur einer reich zusammengesetzten Gruppe, die im Grunde nichts anders, als eine allegorische Lobrede auf die Republik ist. Ein aus alten, jetzt in Abgang gekommenen Waffen bestehendes, und mit einem Lorberzweig umwundenes Siegeszeichen, deutet auf die Siege älterer Zeit; und neue Kriegeszeichen, allegorische Abbildungen der Wissenschaften, der Künste, der Gerechtigkeit, der Gelindigkeit, des Reichthums, der Freygebigkeit, schildern den gegenwärtigen Charakter der Republik. Dieses gehöret zum Aesthetischen.

Auf der hintern Seite liegen auf einem steinernen mit einem Teppich bedekten Würfel ein Lorber- und ein Olivenkranz und die Ueberschrift ist: Virtuti et prudentiae. Dieses kann auch noch als historisch angesehen werden; weil dadurch schlechthin ausgedrukt wird, daß der Künstler dieses Werk aus Hochachtung für die Tugend und Weisheit dieser Republik verfertigt habe.

Die wesentliche Vollkommenheit der historischen Schaumünze besteht darin, daß sie die Sache, die sie blos zur Nachricht ausbreiten will, bestimmt, deutlich, und kurz ausdrüke, so wie es etwa eine historische Inschrift thun würde. Man könnte den Zwek in der That mit bloßer Schrift auf der Schaumünze erreichen, und in viel Fällen wären keine Bilder nothwendig. Allein wolgezeichnete und gut gearbeitete Bilder, wenn sie auch nichts zur Nachricht beytragen, welches der Fall der Hinterseiten auf den meisten antiken Münzen ist, machen die Schaumünze schätzbarer; veranlassen, daß man sie gern und oft betrachtet, und daß dadurch der Zwek desto sicherer erhalten wird.

Die Bilder, die man auf historische Münzen setzet, sind Portraite der Personen, die man durch solche Denkmale ehret; bildliche Vorstellungen der That oder Begebenheit, wodurch das Denkmal veranlasset worden ist, oder der Personen, des Staats, der Stadt, welche das Denkmal gestiftet hat; bisweilen wahre Abbildungen von Werken, oder Erfindungen, die man für wichtig genug hält, zu vieler Menschen Kenntniß, oder auf die Nachwelt zu kommen, dergleichen verschiedene merkwürdige Gebäude sind, die man auf alten Münzen antrifft. Hierüber haben wir außer dem, was vorher über ihre Deutlichkeit, Kürze und Richtigkeit angemerkt worden, nichts zu sagen; weil sie ihre übrige Beschaffenheit, was die Schönheit und den Geschmak betrifft, mit den andern Werken zeichnender Künste gemein haben. Nur scheinet es, daß Würde und edle Einfalt wesentlicher zu solchen Werken, als zu irgend einer andern Gattung, erfodert werden; weil es meist öffentliche Werke sind, die ein ganzes Volk veranstaltet hat, und die für ein ganzes Volk, auch wol gar für die Nachwelt besonders, bestimmt sind. Hiezu findet man die besten Muster in den Sammlungen griechischer und römischer Münzen. Die neuern Werke dieser Art fallen gar oft ins Schwülstige, ins Uebertriebene, ins Schwere, oder gar ins Niedrige.

Mehr Nachdenken und Erfindung fodern die ästhetischen Schaumünzen; und es wäre der Bemühung eines Mannes von Geschmak nicht unwürdig, die Theorie dieses besondern Nebenzweiges der schönen Künste zu bearbeiten. Man trifft kaum in irgend einem andern Theil mehr Mißbrauch, schlechten Geschmak und so vielen Unsinn an, als hier. Unter der ungeheuern Menge neuerer Schaumünzen sind die, denen ein Mann

von Geschmak Beyfall geben könnte, höchst selten. Die Hauptsache kommt auf zwey Punkte an: 1. Daß man einen wichtigen der Sache angemessenen Gedanken erfinde, der, auch in sofern er durch Worte ausgedrukt würde, der Sache anständig, auch vollkommen kräftig, oder ästhetisch sey. 2. Daß eine wolausgesonnene Allegorie diesen Gedanken nicht nur richtig ausdrüke, sondern ihn noch stärker und nachdrüklicher sage, als bloße Worte es vermöchten. Dies ist ein höchst schwerer Punkt. Ich will zur Erläuterung dieser Sache ein Beyspiel anführen. Man hat ein Schaustük, das, wo ich nicht irre, auf den Erbstatthalter der vereinigten Niederlande, Wilhelm V, geprägt worden. Die besondere Veranlassung dazu ist mir nicht bekannt, und ich habe das Stük auch nicht bey der Hand. Nur erinnere ich mich, daß der Gedanken, den man hat vorstellen wollen, dieser ist: daß der Prinz, vermöge des engen, aber zwanglosen Bandes, das ihn an die vereinigten Republiken heftet, diese nicht als ein Herr beherrsche, sondern durch seinen Einfluß die Quelle einer dauerhaften Ordnung und des Wolstandes geworden. Der Gedanken ist an sich gut und wichtig. Die Allegorie, wodurch er sinnlich ausgedrukt wird, ist das Planetensystem, das blos durch den Einfluß der Sonne dauernde Ordnung, Leben und Nahrung bekommt. Blos das allgemeine Gesetz der Schwere, folglich ein ganz natürliches Band, verbindet darin alles zusammen, und das Haupt, nähmlich die Sonne herrscht zwar, aber blos zum Wohlthun, und nicht despotisch, indem sie selbst dem Zug der Planeten nachgiebt und beständig von diesen aus ihrer Ruhe gerükt wird. Dieses wird durch die Umschrift: Unus traho septem, trahorque ab illis, wol ausgedrukt. Die Allegorie ist vollkommen richtig und geistreich: aber sie ist etwas zu gelehrt, und dann hat sie mehr die Kraft eines Gleichnisses, als einer wahren Allegorie; sie drükt den Gedanken nur deutlicher, aber nicht nachdrüklicher aus, als Worte.

Von der eigentlichen Beschaffenheit solcher Allegorien, wie sie hier nöthig sind, haben wir bereits anderswo gesprochen*), und überlassen, um nicht gar zu weitläufig zu seyn, die nähere Betrachtung dieser Sache einem andern Liebhaber der schönen Künste.

Die Kunst der Schaumünzen ist, wie die zeichnenden Künste überhaupt, von den Griechen beynahe auf den höchsten Punkt der Vollkommenheit getrieben worden. Doch haben auch die Neuern etwas hinzugethan, und Werke gemacht, die mit den Alten um den Vorzug streiten. Aber hiervon sprechen wir in einem andern Artikel **).

Wir haben aber hier noch einiges anzumerken. Die großen Schaumünzen, die einen erhöheten, und aus Gliedern, die den Gliedern der Baukunst ähnlich sind, bestehenden Rand haben, werden insgemein Medaillen genennt, die kleinern aber, deren Rand, wie in den größern gangbaren Münzsorten, kraus ist, bekommen insgemein den Namen Jettons, welches ohngefähr so viel bedeutet, als Zahl- oder Rechenpfennige. Es ist ein Vorurtheil zu glauben, daß eine Person mehr durch eine Medaille, als durch einen Jetton geehrt werde. Mann könnte mit mehrem Rechte das Gegentheil behaupten; denn die Ehre scheinet um so viel größer, je weiter eine Schaumünze ausgebreitet wird. Dieses aber geschieht durch Jettons besser, weil

*) S. Allegorie in zeichnenden Künsten.

**) S. Steinschneider; Stempelschneider.

weil mehrere Menschen, des geringern Preises halber, sie kaufen, als große Medaillen. Eben so scheinet es, daß kupferne Medaillen, weil sie dem Einschmelzen weniger, als silberne und goldene unterworfen sind, einen Vorzug vor diesen haben.

Die vodere Seite, die insgemein das Brustbild oder den Kopf einer Person vorstellt, wird oft mit dem französischen Wort Avers bezeichnet, die hintere, die den Gedanken darüber ausdrükt, heißt dann der Revers und wenn auf dieser noch unten ein kleiner abgesonderter Raum ist, so bekommt er den Namen Exergue.

❧ ❧

Von den Schaumünzen überhaupt, d. i. von der Verfertigung derselben, ihrem Nutzen, u. d. m. handeln besonders: **Andre Felibien** (De la maniere de graver en relief et en creux, in s. Principes etc. Liv. II. ch. 7. S. 249. Ausg. von 1697.) — **Joh. D. Köler** (Anweisung, Schaumünzen geschickt anzugeben, vor dem 2ten Th. des Numophyl. Burkhard, Helmst. 1745. 4.) — **J. G. Frdr. Klein** (Anweisung zum Medaillen und Münzcopiren, Berl. 1754. 8.) — **Ez. Spannheim** (Differtat. de praestant. et usu Numismat. antiquor. R. 1644. 4. Amst. 1671. 4. Sehr verm. Lond. et Amst. 1706-1717. f. 2 Bd. In einen Auszug gebracht von Erasm. Fröhlich, mit dem Titel: Utilitas rei numariae vet. Vien. 1733. 8. 1737. 4.) — **Jac. Spon** (Differtat. de l'utilité des Medailles pour l'etude de la Physiognomie, in s. Recherches d'Antiq. . . . Lyon 1683. 4. Lat. Leipz. 1771. 8.) — **Gisb. Cuper** (De utilitate, quam ex numismat. principes capere possunt, sched. bey s. Comment. de consecrat. Homeri S. 281. und in Poleni Thes.) — **Nic. Henrion** (Extrait d'un disc. sur l'utilité des medailles, in den Mem. de Trevoux vom J. 1702, Junius, S. 140.) — Disc. sur les Medailles, et sur leur utilité, in der Academie des Medailles.) — **P. de Limiers** (Differtat. sur l'usage et l'utilité des Medailles par rapport à l'Histoire, in dem 7ten Bd. S. 19 des Atlas geograph. p. M. de Gueudeville.) — **Joh. Gottl. Koch** (De Numismat. in litter. elegant. enumeranda, Differt. Neap. ad Oril. 1741. 4.) — **Pet. Vlaming** (De usu et praestant. . . studii n . . marii Amstel. (Jenae) 1747. 4.) — **Th. Mangeart** (Introd. à la science des Medailles pour servir à la connoissance de l'hist. anc. Par. 1763. f. Eine Fortsetzung von Montfaucon.) — **Mory d'Elvange** (Essai sur l'uilité et l'agrement de l'etude des medailles, bey der Notice d'une collection medall. donnée à la Bibl. de Nancy, p. Stanisl. I. Nancy 1787. 8.) — —

Zu der Kenntniß und Beurtheilung der Schaumünzen der Alten führen: **G. Rouille** (Promptuaire des Medailles des plus renommées personnes qui ont été depuis le commencement du monde, Lyon 1543. 1577. 4. Par. 1581. 4. Ital. Lyon 1553 und 1581. 4. Spanisch, durch J. M. Cordero, Lyon 1561. 4. mit Kpf.) — **En. Vico** (Discorsi sopra le medaglie degli Antichi, div. in due Libri, Vin. 1548. 4. 1555. 1558. 4. Par. 1619. 4.) — **Seb. Erizzo** (Discorso sopra le medaglie degli antichi con la dichiarazione di molti riversi . . . . Ven. 1559. 8. 1568. 4. f. a. (1571) 4. Die leztere ist die vollständigste Ausgabe: sie besteht aus 3 Theilen; der erstere enthält eine Abhandlung über die alten Schaumünzen überhaupt; der zweyte eine Erklärung der alten römischen Consular- oder Familienmünzen (S. 65. 282.) der dritte eine Erklärung alter kaiserlicher, sowohl gr. als römischer Münzen.) — **Ant. le Pois** (Disc. sur les medailles et graveures antiques, principalement Romaines. Plus une exposition particulière de quelques planches ou tables estans sur la fin de ce livre, esquelles sont monstreées diverses medailles

et graveures antiques rares et exquises, Par. 1579. 4.) — Matth. Hostus (Hist. rei nummar. Veter. Lib. V. Frcft. 1580. 8.) — Ant. Agostino (Dialogos de Medallas, Inscriciones y otras antiguedadas . . . Tarrag. 1587. 4. Lat. verm. mit einem Gespräche (dem 12ten) von Andr. Schotus, Antw. 1617. f. Ital. s. a. et. l. 4. Von. Dion. Ottav. Sada, und mit einigen hundert Schaumünzen, Rom. 1592. 4. 1625. f. 1650 f. Wieder vermehrt mit dem von And. Schott seiner lat. Uebersetzung beygefügten Gespräch, ebend. 1637. 1736. f.) — Louis Savot (Disc. sur les Medailles antiques, div. en IV parties, esquelles il est traité, si les medailles antiques estoient monnoyes; de leur matiere: de leur poids: de leur prix: de la valeur qu'elles peuvent avoir aujourd'hui, selon qu'elles sont rares ou communes, antiques et vrayes, ou bien modernes, contrefaites ou moulées: quelles sont celles qui sont telles: par quelles moyens et marques il les faut recognoistre . . . Par. 1627. 4. Latein. von Lud. Neocorus (Küster) in dem XI Bd. S. 1132. des Graunischen Thesaurus. — Ch. Patin Histoire des Medailles, ou Introduction à la connoissance de cette science, P. 1665. 12. 1695. 12. Lat. von ihm selbst, Amst. 1683. 12 Ital. von Franc. da Const. Belli, Ven. 1673. 12. Deutsch, Nürnb. 1758. 8. So klein das Werk ist: so gehört es doch immer noch zu den nützlichsten.) — Joh. Marc. Suaresius (Dissertat. de nummismat. et nummis antiq. Rom. 1668. 4. Amst. 1683. 12.) — Vaughan (Disc. of Coin and Coinage with an account of its first invention 1675. 12.) — Andr. Morelli (Spec. rei nummariae antiq. Par. 1683. 8. Lips. 1695. 8.) — Baudelot de Dairval (L'utilité des voyages, qui concernent la connoissance des Medailles . . Par. 1686 12. Rouen 1727. 12. 2 Bde.) — Dan. Laudringer (Notit. Numor. antiquor. tam Imperat. Rom. et Graecor. quam Augustar. prout rari sunt vel communes, Vratisl. 1686. 4.) — Joh. Christoph Wagenseil (De re monetali vet. Romanor. Alt. 1691. 4. 1723. 4.) — Louis Jobert (La Science des Medailles, P. 1692. 12. 1715. 12. Vermehrt mit historischen und critischen Amerkungen (von Jos. Bimard) Par. 1739. 2 Bd. mit Kpf. Ital. von S. Canturani, Ven. 1728. 8. Engl. 1695. 8. Lat. von Chrstn. Junker, Leipz. 1695. 8. Deutsch, von Joch. Naegelein, Leipz. 1718. 8. (beydes nach der ersten Ausg.) Nach der letztern Ausgabe, aber nicht vollständig, von M. J. Chrstph. Rasche, Nürnb. 1778. 8. 2 Bde. (Das Beste darin ist aus der vorhin angeführten kleinen Schrift des Patin ausgeschrieben; und der Text wimmelt von so viel Unrichtigkeiten und Ungereimtheiten, daß man, bey jeder Seite, genöthigt ist, nach den hinzugefügten remarques des letzten Herausgebers hinzusehen. Es ist übrigens in so genannte Instructions abgetheilt, deren 12 sind, wozu noch so genannte Nouvelles decouvertes kommen.) — Obad. Walker (The greek and roman History illust. by Coins and medals . . . 1692. 12 Ein, in seiner Art, eben so schlechtes Werk, als das vorhergehende.) J. Evelyn (A discourse of medals; ancient and modern. Together with some accounts of heads and effigies of illustrious and famous Persons, in sculps and taille douce, of whom we have no medals extant, and of the use to be derived from them. To which is added a digression concerning Physiognomy, Lond. 1697. f. Aus andern ausgeschrieben; und doch unverständlich.) — Essay d'un Dictionaire, cont. la connoissance . . . particul. des Medailles. Wes. 1700. 4. mit Kupf. — Spir. Poupart (Reflex. sur la science des Medailles (in Beziehung auf Geschichte) Par. 1705. 8.) — Jos. Addison (Dialogues upon the usefulness of ancient Medals, especially in relation to the Latin and Greek Poets, geschrie-

geschrieben im J. 1702. aber erst nach des Verf. Tode, im J. 1619, in der Ausgabe seiner Werke durch Tickel, 4. 4 Bde. und nachher öfterer gedruckt; Deutsch durch G. Wilh. Pozinger, Bar. 1740. 8. Critic. Essay on the modern Medals with some reflect. on the taste and judgement of the Anc. 1704. 8.) — Manière d'expliquer les medailles antiq. in den Mem. de Trev. v. J. 1709. Mon. Apr. S. 694. Mon. Jun. S. 1024.) — Nic. Porcionero (Manuscrit pour connoitre les medailles et stat. anciennes, Neap. 1713. 4.) — Joh. Groening (Geöfnetes Münzcabinet oder Einleit. wie solche Wissensch. leicht zu erlernen, was zur Kenntniß der antiken und moderneu Münzen erfodert werde . . . Hamb. 1715. 12.) — P. Zaccaria (Instituzione antiquario numismatica, o sia introduzione allo studio delle antiche medaglie, Rom 1722. 8,) — Giov. Pinaroli (Bey s. Trattato delle cose più memorabili di Roma 1725. 12. 3 Bde. findet sich eine Lettera per laquale vien dimòstrata la nobiltà ed eccellenza dello studio delle medaglie ant. coi suoi giusti prezzi) — Beauvais (La manière de discerner les medailles autiques de celles, qui sont contrefaites, Par. 1739. 4. und bey des Verf. Hist. des Emirs 1761. 8. Deutsch, Dresd. 1791. 4.) — Joh. G. Wachter (Archaeol. numaria, cont. praecognita nobil. artis quae ant. nummos interpretatur, Lips. 1740. 4.) — J. H. Bytemeister (Delineat. rei numismat. ant. et recent. Argent. 1744. 8. — Ol. Legipontius (Kurze Einleit. zur Erkenntniß des nicht gemein edeln Studii numism. romanor. antiquor. Würzb. 1747. 8.) — Mongez (In den Observat. sur l'Hist. nat. la Physique, la Peint. etc. Par. 1752 u. f. 4. findet sich ein Aufs. von ihm über die Münzkunst der Alten.) — Rei Romanor. compendium ad dijudicandos nummos adornatum, variis observat. illust. librisque qui eam rem copiosius tradunt, ex omni scientiar. gen. refertum, Dresd. 1753. 8.) — Erasm. Froehlich (Notit. elementar. Numism. antiquor. illor. quae urbium liber. Reg. et Princ. ac Personar. illustr. appell. Viennae 1758. 4.) — Abt. Barthelemy (Essai d'une Paleographie numismat. in dem 24ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — Dav. Jennings (An Introduct. to the knowledge of metals . . . Birm. 1764. 12. Ohne alle Kenntniß der Sache geschrieben.) — Joh. H. Schulze (Anleit. zur ältern Münzwissenschaft . . Halle 1766. 8.) — A. Klotz (Beytrag zur Gesch. des Geschmacks und der Kunst aus Münzen . . . Alt. 1767. 8. vergl. mit den Krit. Wäldern III. S. 1 u. f.) — Math. Raper (Enquiry into the value of the ancient greek and roman Money, 1772. 4.) — Monaldini (Istituzione antiquar. numismatica, Rom. 1772. 8. Ich kenne das Werk nur aus der Vorrede des, in der Folge vorkommenden Werkes von J. Pinkerton, wo es, als eines der vorzüglichsten dargestellt wird.) — Th. Anders de Gusseme (Diccion. numismat. para la perfecta inteligencia de las Medallas antiguas, sus signos, notas, e inscripciones . . Mad. 1773. 4. 6. Bde.) — Poinsinet de Sivry (Nouv. Recherches sur la science des Medailles, Inscript. etc. Mastr. 1784. 4. mit Kupf.) — J. Pinkerton (An Essay on Medals . . . 1784. 8. Sehr verm. 1789. 8. 2 Bde. Der Verf. handelt, in 24 Abschn. von dem rise and progress of the study of Medals; utility of its studies; connect. of the study of medals with the fine arts of Poetry, Paint. Sculpt. and Architecture; the various sources of delight and amusement arising from it; metals used in the fabricat. of coins and medals; the different sizes and original value of greek coins; the different sizes and orig. value of roman coins; conservation of medals; portraites to be found on them; the rever-

reverses of medals; symbols observable on them; their Legends; medallions; medals called contorniati; greek medals; roman medals; medals of other anc. nations; modern coins and medals; coins and medals of gr. Britain and Ireland; observat. on the progress of the British coinage; rarity of some anc. and modern coins; counterfeit medals; direct. for forming cabinets; present prices of medals. Der Anhang (im 2ten Bde.) besteht aus drey Theilen, wovon der erste, in 7 Nummern, die Abbreviat. on greek coins, the greek numerals, the aeras of chief greek cities occurring on greek coins, the names of the gr. Magistrates, the games mentioned on greek coins, an account of the rarity of the coins of States and Cities and Colon. gr. lat. and punic, an account of the rarity of greek coins of Kings; der zweyte, in 6. Nr. abbreviat. occur. on roman medals; abbrev. on the exergue; a list of rom. colonies whose coins remain; rom. famil. on consular coins; an estimate of the rarity of all the coins of rom. Emperors; the scarcest legends and reverses of Rom. Imp. Coins; der dritte, in 4 Nr. A valuat. of english coins preceding the conquest; valuat. of engl. coins since the conquest; the proclamat. of Edw. III for coining gold; brief notices of the scotish coins enthält. Das Werk gehört immer zu den vorzüglichsten.) — Dutens (Bey s. Explicat. de quelques Medailles gr. et phenic. Lond. 1786. 8. (2te Ausg.) findet sich auch eine Paleographie numismat.) — Eckhel (Kurzgefaßte Anfangsgr. zur alten Numismatik, Wien 1788. 8. mit 8. Kpfrt. auf welchen 138 Münzen abgebildet sind. Für Schulen geschrieben.) — J. C. Rasche (Schätzbarkeit antiker Münzen in Gold, Silber und Bronze, Nürnb. 1779. 8. Lexicon universae rei numar. veter. et praecipue Graecor. ac Romanor. ... Lips. 1785 u. f. 8. bis jetzt 6 Bde. — —

Von einzelen Arten alter Münzen, als den so genannten Contorniaten oder Crotoniaten: Mahudel (Observat. sur les Med. contorniates, im 3ten Bde. der Hist. de l'Acad. des Inscript. S. 426. deren Inhalt sich in Rambachs Arch. Untersuchungen findet.) — S. Havercamp (De nummis contorniatis, bey s. Dissert. de Alex. M. numism. Lugd. Bat. 1722. 4. — Heinr. Cannegieter (De Numis contorniatis im 7ten Bde. Th. 1. S. 135. der Miscell. observat. Crit. und im 1ten Bde. S. 1. der Miscell. Observ. nov.) — S. auch G. E. Lessings Kollect. Art. Crotoniaten. — — Von eigentlichen Medaillons: Mahudel (Reflex. sur le caractère et l'usage des medaillons ant. im 4ten Bde. der Hist. de l'Acad. des Inscript. S. 414.) — — Von untergeschobenen alten Münzen: Ginnot (Observ. sur les Med. ant. supposées et fourrées im 6ten Bde. S. 410 der Hist. de l'Acad. des Inscript.) — — Von wiederhergestellten Münzen: Le Beau (Mem. sur les Medailles restituées, ebend. im 37ten Bde.) — — Von verdorbenen Münzen: Erasm. Fröblich (Differt. de nummis monetarior. veter. culpa vitiosis, Vien. 1736. 8.) — — Von den Münzen einzeler Länder: Gudinet Reflex. sur les Medailles d'Athenes et de Lacedemon, im 4ten Bde. der Hist. de l'Acad. des Inscript.) — Boze (Reflex. sur les Medailles de Crotone, ebend.) — O. Tychsen (Eine Abhandl. über die Cufischen Schaumünzen, in den Comment. Soc. Gotting. A. 1787 et 1788. Gött. 1789. 4.) — Et. Chamillard (Dissertat. si les Medailles ont été des monnoyes ou non, in den Mem. de Trevoux, v. J. 1709. Mon. Jun. S. 1085 und vom J. 1709 Mon. Jan. S. 93 u. f. — Ferner gehören im Ganzen hieher, der vierte Abschn. aus J. Fdr. Christs Abhandl. über die Litterat. und Kunstw. des Alterth. S. 135. — Das 4te Kap.

aus

aus I. A. Ernesti Archaeol. litter. S. 49 mit den dazu gehörigen Zusätzen, in der Ausg. von G. H. Martini, Leipz. 1780. 8. — und die, bey dem Art. Aufschrift, S. 238. b. angeführten Schriftsteller. — Auch sind nicht allein in der Hist. et Mem. de l'Academie des Inscriptions mehrere Erklärungen einzeler Schaumünzen, von Tillabet, dem ältern Vaillant, Galland, Belly, Valois u. a. m. zu finden, sondern es sind auch sehr viele eben davon handelnde Schriften, einzeln, gedrukt worden, welche anzuführen hier der Raum verbietet. Ich schränke mich, der Seltenheit wegen, auf H. Th. Schiffletii Dissert. de Othonibus aereis, Antv. 1656. 4. ein. Nachrichten von mehreren liefern: Burch. Gotth. Struvii Biblioth. Numismat. antiq. . . . Ien. 1692. 12. — Ans. Banduri, Biblioth. nummaria, s. auctor. qui de re nummar. scripf. vor dem 1ten Bd. s. Numism. Imp. Rom. Par. 1718. f. einzeln, mit Anm. und Registern, von Joh. Albr. Fabricius, Hamb. 1719. 4. (Geht nur bis auf das J. 1707.) — Frz. Heinr. Brukmans Bibl. numism. oder Verz. der meisten Schriftsteller, so vom Münzwesen handeln, Wolfenb. 1729. 8. Zwey Supplem. dazu, ebend. 1732-1741. 8. — Biblioth. Numismat. exhib. Catal. Auctor. qui de re monetaria et Numis . . . scripf. coll. a Ioh. Chr. Hirsch, Nor. 1760. f. — —

Von den Schaumünzen der Neuern überhaupt: Jac. Typotius (Symb. divina et humana Pontific. Imperat. Reg. . . . Pragae 1601. f.) — Jak. Luckius Sylloge Numismat. elegant. quae diversi Imper. Reges, Princ. Comites, Respubl. diversas ob causas ab anno 1500. ad an. usque 1600 cudi fec. . . . Argent. 1620. f.) — Joh. Seyfert (Medaillen der vornehmsten in Europa gelegenen Residenz- Reichs- und Handelsstädte, Zitt. 1698. 8.) — Joh. Groening (Neueröfnete Historie der modernen Medaillen . . . Hamb. 1702. 8. mit Kupf.) — Joach. Naegelein und Melch. Koernlein (Thesaurus numism. modernor. hujus saec. quibus praecipui eventus et res gestae ab A. 1700 usque ad A. 1709 illustr. Nor. 1700 u. f. f. 9 Th. Ein Supplem. dazu, ebend. 1717. f.) — Joh. Dav. Köhler (Historische Münzbelustigungen . . . Nürnb. 1729-1765. 4. 24 Bd.) — Joh. Hier. Lochner (Sammlung merkwürdiger Medaillen, in welcher ein curieuses Gepräge, meistens von modernen Medaillen, ausgesucht, und nicht nur fleissig in Kupfer vorgestellt, sondern auch durch eine historische Erläuterung hinlänglich erklärt wird, Nürnb. 1737-1744. 4. 8 Th.) — Casp. Gottl. Laufer (Verz. aller Medaillen, welche so wohl die histor. Begebenheiten von 1679 bis 1742 . . . als auch die vollkommene Reihe der römischen Päbste enthalten, Nürnb. 1742. 4.) — Joh. Frdr. Joachim (Neu eröfnetes Münzcabinet . . . Nürnb. 1761-1766. 4. 4 Bd. mit Kupf. — G. N. Riedner (Verzeichniß aller in Nürnberg geprägten Schaumünzen, v. J. 1697 bis 1787. Nürnb. 1789. 4.) — — Auch gehört hieher noch die Hist. medaillique de l'Europe, ou Catal. du cabinet de feu Mr. Poulharte à Marseille, Lyon 1767. 8. — —

Von den päbstlichen Schaumünzen: Cl. du Molinet (Histor. summor. Pontific. a Mart. V. ad Innocent XI. per eor. numism. ab A. MCCCCXVII. ad A. MDCLXXVIII. Lut. 1679. f.) — Joh. Palatius (Gesta Pontific. Rom. a St. Petro usque ad Innoc. XI. abd. Pontific. Numismat. . . . Ven. 1687-1690. f. 5 Bde.) — Phil. Bonani (Numism. Pontific. Romanor. a tempore Matt. V. usque ad A. MDCLXXXXIX. Rom. 1699. f. 2 Bde. — Laur. Beger (Numism. modern. Cimel. regio-elector. Brand. Sect. I. cont. Pontific. Romanor. . . . Numism. rarior. Col. Br. 1704. f.) — Rud. Venuti (Numism. Romanor. Pontif. praestant. a Mart. V. ad Bened XIV. R. 1744. 4.) — Medagli d'alcuni summi Pontifici

fici . . . Rom. 1780. f. — S. auch vorher C. G. Lauffer. — —

Von französischen Schaumünzen: Jacq. de Bie (La France metallique cont. les actions célèbres tant publ. que privées des Rois et Reines, remarq. en leurs Medailles d'or, d'argent et bronze . . . Par. 1636. f. unter welchen Schaumünzen aber viele erdichtete sind. Les familles de France, illustr. par des Medailles anc. et mod. Par. 1633. f.) — Ch. Bonterone (Recherches curieuses des Medailles de France, Par. 1666. f. 2 Bde.) — P. du Molinet (Rec. des Medailles les plus curieuses de France, depuis Louis XI. jusqu à Louis XIV. gr. p. le Clerc. f. In wie fern die Medailles, Jettons etc. frappées en France depuis le regne de Charles VIII. jusqu'à celui de Louis XIII. von eben demselben Künstler, le Clerc, gestochen, f. 30 Bl. verschieden sind, weiß ich nicht.) — H. P. de Limiers (Annales de la Monarchie franç. depuis son établissement jusqu'à la majorité de Louis XV *avec les medailles*, Amst. 1724. f. 5 Bde.) — Cl. Franc. Menestrier (Hist. de Louis le grand, par les Medailles . . . Par. 1689. f. Verm. 1693 und 1700. f.) — Medailles sur les principaux evenemens du Regne de Louis le Grand avec des Explicat. histor. par l'Acad. Royale des Medailles et Inscr. Par. 1702. f. mit 286 Schaum. ebend. 1723. f. mit 318. Schaumünzen. Bruzen de la Martiniere (Hist. compl. du regne de Louis XIV acc. de 330 Medailles Haye 1740. 4. 5 Bde.) — Medailles du Regne de Louis XV. par Godonnesche, Par. f. a. 4. Medailles du Regne de Louis XV. par Fleuremont f. 54. Bl. Abrégé de la Vie de Louis XV. expl. par des Medailles, par. Ch. F. Glaffey, Leipf. 1749. f. — Auch finden sich französische Schaumünzen noch in der Hist. de France . . . p. Fr. Eudes de Mezeray, Par. 1643. 1685. f. 3 Bde. In des P. Daniel Hist. de France, Par. 1697. f. 8. Bde. 1723. 4. 7 Bde. u. a. m. — Auch hat L. Duby noch die Münzen der franz. Barone, Bischöfe, Städte u. s. w. herausgeben wollen, von welchen ich nicht weiß, ob sie erschienen sind. — —

Von Englischen Schaumünzen: Medals for Tindal's Continuat. of Rapin, f. 37 Bl. — English Medals 1762. 4. 13 Bl. von Perry und 6 von Window. — Th. Snelling English Medals 1776. f. 33 Bl. — Medals, Coins etc. of Charles 1st. the Protector and Charles II. from the Works of Th. Simon, engr. by Vertue, Lond. 1753. 4. 1780. 4. — Nic. Chevallier Hist. de Guill. III. . . . par Medailles . . . Amst. 1762. f.) — A. Boyer (The hist. of the life and reign of Queen Anne, illustr. with the medals struk in this reign 1782. f.) — The Medallic history of England form the conquest to the revolution, 1790. 4. mit 40 Kupfert. — —

Von holländischen Schaumünzen: Bizot (Histoire medall. de la Province Hollande, Par. 1687. fol. Verm. Amst. 1688. 8. 3 Bde. Holl. Amst. 1690. 4.) — Ger. v. Loon (Hist. metall. des XVII. Prov. unies des Pays-bas Haye 1732. f. 5. Bde.) Jean le Clerc (Hist. des Provinces unies des pays-bas, avec les princ. Medailles . . depuis le commencement jusqu'au Traité de barriere conclu en 1716. Amst. 1723. fol. 3 Bde.) — —

Von Savoyschen Schaumünzen: Sam. Guichenon (Hist. gen. de la Maison de Savoye, enr. de Medailles. Lyon 1660. f. 3 Bde.) — — Von Neapolitanischen: Mayer (Il Regno di Napoli e di Calabria, desc. con Medaglie, Lione 1717. fol. Verm. Rom. 1723. f.) — — Von Venetianischen Schaumünzen: Joh. Pallatius (Fasti ducales ab Anafesto II. ad Silv. Valerium, Venetor. Duces, c. eorum Numismat. Ven. 1696. 4.) —

Von

Von Schwedischen Schaumünzen: Ehrengedächtniß Friedrich des 1ten K., v. S. mit Medaillen und Schaumünzen, Cassel 1752. f. — — Von Dänisen Schaumünzen: Dänische Medaillen und Münzen, welche sich in dem K. Münzkabinet zu Kopenh. befinden, in Kupfer gest. und in 3 Kl. abgetheilt ... Kopenh. 1792. f. 2 Bd. mit 338 Kupfr. Deutsch und Dänisch. — —

Von Lothringschen Schaumünzen: Aug. Calmet (Hist. de Lorraine ... depuis César jusqu'à 1737 ... enrichie de Medailles, Nancy 1745. u. f. f. 5 Bde.) — —

Von römisch kaiserl. Schaumünzen: Joh. Palatius (Aquila inter Lilia, sub qua Francor. Caes. a Car. M. usque ad Conradum ... Numismat. facta enarrantur, Ven. 1671. fol. Aquila Saxonica, ebend. 1673. fol. Aquila Franca, ebend. 1679. f. Aquila Sueva, ebend. 1679. f. Aquila vaga, sub qua ex div. nationibus, et famil. a Willhelmo Holl. ad Sigismundum Lutzelb. ... Numismat. enarrantur, ebend. 1679. f. Aquila Austriaca ... ab Alberto II. usque ad coronat. Leopoldi, ebend. 1679. f.) — Joh. H. Moser (Histor. Numismatum Caroli VI. Imp. R. f. l. 1725. f.) — Schau- und Denkmünzen, welche unter der Regierung der K. K. Maria Theresia geprägt worden .... Wien 1782-1784. f. 2 Abth. (Französisch und Deutsch.) — — Von Brandenburgischen und Preußischen Schaumünzen: G. D. Seyler (Leben Wilhelm des Großen, Churf. von Brandenburg, mit Medaillen, Frft. und Leipz. f. a. f.) — Joh. Fdr. Cramer (Hist. Friderici Reg. Bruss. ex numis illustr. f. 14 Bl. und in der Collect. opuscul. histor. March. illustr. P. I. fasc. 8. und 9.) — Joh. K. Konrad Oelrichs (Erläutertes Churbrandenburgisches Medaillenkabinet ... Berl. 1778. 4. mit Kupf. Ein Anhang dazu.) — Recueil de Medailles pour servir a l'Histoire de Frederic le grand, P. Fromery et fils. Berl. 1764. 4. — — Von sächsischen Schaumünzen: Willh. Ernst Tänzel (Sächsisches Medaillencabinet der Ernestischen und Albertinischen Hauptlinien, Frft. und Leipz. 1714. 4. 2 Bde. mit K.) — von Einsiedel (Verz. eines vollständigen Cabinets Sächsischer Medaillen, Leipz. 1748. 8.) — — Pfälzische Schaumünzen: Fdr. Exter (Vers. einer Sammlung von Pfälzischen Medaillen, Zweybr. 1759. 4. Fortsetzung, ebend. 1760-1768. 4. Neun St.) — — Von Braunschweigschen Schaumünzen: G. Andr. v. Praun (Vollst. Braunschweig-Lüneburgisches Münz- und Medaillencabinet ... Helmst. 1744. 4.) — Nic. Snelander (Aug. ac Sereniss. Gentis Brunsuico- Luneburg. Numismata in aes inc. f. 147. Bl.) S. auch die Orig. Guelfic. .... a Chr. Lud. Scheidio, Han. 1750 u. f. f. 4. Bde. — — Von Meklenburgischen Schaumünzen: Verz. und Beschr. einer ansehnl. Sammlung von mehrentheils seltenen Medaillen und Münzen der Herzoge von Meklenburg, und der Städte Rostok und Wismar, Schwer. 1792. 8. — — Von Lübeckischen Schaumünzen; Joh. H. Schnobel; Lübeckisches Münz und Medaillencabinet ... Lüb. 1790. 8. Der Sammler war ein patriot. Kaufmann, L. H. Müller. — —

Von Rußischen Schaumünzen Hist. de Pierre I. .. enr. de Medailles, Amst. 1742. 12. 3 Bde. — Medailles sur les princ. evenemens de l'Empire de Russie, depuis le regne de Pierre le grand jusqu'à celui de Catherine II, p. Ricaud de Tiregalle Potsd. 1772. f. — —

Schaumünzen auf einzele Personen: Abt. Raguenet (Hist. du Vic. de Turenne, avec Medailles, Haye 1738. 8. 2 Bde.) — Hist. du Prince Eugene ... enr. de Medailles ..., Amst. 1740. 8. 5 Bde. — — Joach. Xav. Salcavi (Numism. Viror. illustr. ex Barbadica Gente, Pat. 1732. fol. — —

Schau-

Schaumünzen auf Gelehrte überhaupt: Fr. Chr. Lesser (Besondre Münzen, welche so wohl auf gelehrte Gesellsch. als auf gelehrte Leute, besonders auf D. M. Luther geprägt worden, Frft. 1739. 8. mit Kupf.) — J. J. Mazzuchelli (Catal. Numismat. Viris doct. praestant. praec. Italis, cusor. . . . in der Racc. d'Opusc. scient e filol. Bd. 35. S. 1. Bd. 40 S. 17. welche Münzen nachher in den Mus. Mazzuchell. Ven. 1761-1763. f. 2. Bde. mit Kupf. weitläuftiger beschrieben, und zum Theil, aber schlecht, abgebildet worden sind.) — S. auch G. A. Willer Nürnbergische Münzbelustigungen, Altorf. 1764 u. f. 4. 4 Th. und J. J. Spies Brandenb. historische Münzbelustigungen 1768. 4. 4 Th. — Nachricht von Medaillen auf die besten Köpfe Deutschlandes, in der Neuen Bibl. der schönen Wissensch — Auf einzele Classen von Gelehrten: C. G. Sachse (De Numis in honor. Theologorum cusis, s. l. 1734. f.) — C. Ferd. Hommel (Jurisprudentia numismatibus . . . illustr. Lips. 1763. 8. mit Kupf. und ein Auctuar. dazu von C. A. Klotz, Lips. 1765. 8.) — — J. C. W. Moehsen (Beschr. einer Berlinischen Medaillen Samml. die vorzüglich aus Gedächtnißmünzen berühmter Aerzte besteht . . . Berl. 1773-1781. 4. 2 Bde.) — — Auf einzele Gelehrte: Chr. Junker (Güldenes und silbernes Ehrengedächtniß D. M. Luthers aus mehr als 200 Medaillen best. Frft. 1706. 8. mit K.) —

Schaumünzen von einzeln Stempelschneidern: Explicat. des Medailles gr. p. Jean Dassier et fils, tir. de l'Hist. Romaine; Deutsch, Leipz. 1763. 8. — Oeuvr. du Chev. Hedlinger . . . p. Chr. de Mecheln Basle 1776. 4. Collect. compl. des Medailles de Mr. Hedlinger, dess. p. Fuesli et gr. en manière noire p. Haid, Augsb. 1782. f. — —

Nachrichten von einzeln Arten neuerer Münzen, welche, ohne eigentliche Schaumünzen zu seyn, mehr oder weniger, zu den seltenen Münzen gehören, als von satirischen Münzen: Chr. Ad. Klotz (Histor. Nummor. contumeliof. et satiricor. Alt. 1765. 8. mit Kupf.) — Ph. Gourdin (Dissert. on Satyric Medals im 9ten Bde. der Archaeologia, or Miscell. Tracts . . . 1789. 4.) — — Von Nothmünzen: Chr. Ad. Klotz (Hist. Numor. obsidional. Altenb. 1765. 8. mit Kupf. und in s. Opusc. numism. Hal. 1772. 8. — Tb. Duby (Rec. général des Pieces obsidionales et de necessité; P. 1786. — J. P. C. Röder (Vers. einer Beschreibung derer, seit einigen Jahrhunderten geprägten Nothmünzen, Halle 1791. 8.) — — Von Brakteaten: J. Christph. Olearius (Isagoge ad Numophyl. Bracteator. . . . Jen. 1694. 4. Auch finden sich dergl. bey s. Spec. universae rei numar. . . Jen. 1698. 8. Numi bracteati insign. Arnst. 1699. f. Epist. de Num. bracteat. et cavis, in den Nov. litterar. maris Baltici, S. 373. Ferner hat er Bracteaten verschiedener einzeler deutscher Provinzen herausgegeben.) — Otto Sperling (De Nummor. Bracteator. et Cavor. Origine et progressu, Lub. 1700. 4.) — Joh. Alex. Doederlin (Comment. de numis Germaniae mediae, quos vulgo Bracteatos et Cavos vocant . . Nor. 1729. 4.) — G. Chrstn. Kreysig (Nachr. von Blechmünzen verschiedener Völker, und dicken Münzen der Teutschen in mittlern Zeiten, Leipz. 1749. 4.) — und von Bracteaten einzeler Provinzen haben Heineccius, Holtinger, Lesser, Leuckfeld, Liebknecht, Sagittarius, und a. m. Nachrichten und Abbildungen geliefert — — Von so genannten Jettons (*Counters*): Th. Snelling (On the use of Jettons or Counters 1769. fol.) — —

S. übrigens den Art. Steinschneider, Stempelschneider. — Und da, in dem vorstehenden Artikel, nicht vom Münzwesen überhaupt, sondern nur von Schaumünzen die Rede ist: so würden

den die von den erstern überhaupt, handelnden Schriften hier an unrechter Stelle stehen. Auch finden sich Nachrichten davon in den, vorher bereits angeführten, Verzeichnissen von denselben. — —

Schauspiel.

Daß die Menschen einen starken Hang nach allen Gattungen der Schauspiele haben, ist zu bekannt, als daß es nöthig wäre, es hier zu zeigen. Mit großer Begierde und Lebhaftigkeit versammelt sich die Menge überall, wo sie etwas besonderes und außerordentliches zu sehen, oder zu hören glaubet, ob sie gleich kein anderes Interesse dabey hat, als die Neugierde zu befriedigen, oder ein Zeitlang sich in einem etwas lebhaften leidenschaftlichen Zustand zu fühlen.

Es war sehr natürlich, daß die schönen Künste sich dieses natürlichen Hanges der Menschen bedienten, ihnen künstlich veranstaltete Schauspiele zu geben. Die frommen Eiferer und die finstern Moralisten, die alle zum Zeitvertreib veranstaltete Schauspiele verwerfen, bedenken nicht, was für wichtige Gelegenheiten, dem Menschen nützlich zu seyn, sie den schönen Künsten zu benehmen suchen. Würden sie die Sachen genauer überlegen, so würden sie finden, daß es besser sey, anstatt die Schauspiele zu hindern, auf Mittel zu denken, sie, ohne ihnen von ihrer Annehmlichkeit etwas zu benehmen, recht nützlich zu machen.

Sobald die Menschen durch das gesellschaftliche Leben ihren Gesichtskreis erweitert, und ihre innere Wirksamkeit vermehrt haben, wird ihnen der gedankenlose Zustand, da weder der Geist noch die Empfindung durch äußere Gegenstände gereizt und in einige Wärme gesetzt werden, unerträglich. Nur der noch halb wilde Mensch, der sich wenig über das Thier empor gehoben hat, kann einen solchen Zustand der Gedankenloßigkeit ertragen: stellt er sich aber bey dem schon etwas mehr gebildeten Menschen oft ein, so verlieret dieser dadurch seine Wirksamkeit und die Wärme des Geistes und Herzens, die ihn eigentlich zu einem weit über die Thiere erhabenen Wesen machen.

Also hat der Mensch kein wichtigeres Interesse, als die beständige Unterhaltung und Verstärkung seiner innern Wirksamkeit. Dadurch wird er immer verständiger, immer empfindsamer, vermehrt die Masse seiner Vorstellungen und damit auch die Fertigkeit sie zu ordnen und Nutzen daraus zu ziehen. Was einzelen Menschen begegnet, die, wenn sie in einem einsamen Cabinet, in Ruhe und Müßiggang erzogen worden, träg, unthätig, dumm, ungesellig werden, das würde auch einem ganzen Volke wiederfahren, das in thierischer Unthätigkeit lebte. Nun sind zu beständiger Unterhaltung der innern Wirksamkeit nur zwey Mittel vorhanden: Geschäfte und Zeitvertreib. Zu Geschäften wird der Mensch durch die Noth getrieben; aber wenn sie auch sonst nichts verdrießliches haben, so ermüden sie zu sehr, als daß man ihnen beständig obliegen könnte, und haben dabey den Nachtheil, daß man sie meist einsam, oder doch in gar zu sehr eingeschränkter Gesellschaft verrichten muß. Immer anhaltend würden sie den Menschen ungesellig machen, und außerdem noch seinen ganzen Gesichtskreis gar zu eng einschränken. Darum ist es nothwendig, daß sie mit angenehmen Zeitvertreib abwechseln, und daß dieser die Menschen in grösserer Anzahl zusammenbringe, als die Arbeit gewöhnlicher Weise verstattet.

Was

Was ist also natürlicher, nützlicher, wolthätiger, als daß die, deren Beruf es ist, für das Beste der Gesellschaft zu sorgen, auch auf Mittel denken, derselben angenehmen und zugleich nützlichen Zeitvertreib, der sie in größere Gesellschaften zusammenbringe, zu verschaffen? Ueberläßt man dieses dem Zufalle, so werden allerhand schädliche Folgen daher entstehen. Die Muße wird einige auf verderblichen Zeitvertreib führen; andere werden sich von gewinnsüchtigen Menschen entweder zu abgeschmakten, unvernünftigen, oder zu unsittlichen Schauspielen verleiten lassen, welche die schlimmsten Folgen haben. Also gebe man einem fleißigen und arbeitsamen Volke wohl überlegte und nützliche Schauspiele.

In großen Städten, wo insgemein die Anzahl der ganz, oder halb müßigen Menschen sehr beträchtlich ist, scheinen zweyerley Schauspiele nöthig: ein tägliches für eine geringere Anzahl Menschen, und ein etwas selteneres für die Menge, deren dringendere Arbeiten nur bisweilen einen Ruhetag zuläßt. Einige überall eingeführte Feste und Feyertage, öffentliche Spaziergänge und andere durch Gewohnheit eingeführte Zusammenkünfte, thun schon etwas zu gesellschaftlicher Vereinigung, und zum Zeitvertreib. Aber es ist weder hinlänglich, noch nützlich genung. Besondere Veranstaltungen, wodurch die Einwohner eines Orts veranlasset würden, in größern Gesellschaften zusammen zu kommen, und da einen wahrhaftig nützlichen, und jedem angenehmen Zeitvertreib zu genießen, scheinen allerdings der Ueberlegung eines Gesetzgebers würdig zu seyn.

Seltsame Träumereyen! wird ohne Zweifel mancher hiebey denken. Man soll also in jeder Stadt und in jedem Dorfe Schauspieler unterhalten? Was für ungereimte Dinge nicht ein müßiger Kopf ausheket? Nur etwas Gedult, wir wollen die Sache ganz vernünftig überlegen. Noch ist hier vom Schauspiel überhaupt, und nicht von Comödien die Rede. Ich kenne ein Land, wo bald jedes Dorf den Sommer über wöchentlich mehr als eine Art eines öffentlichen Schauspieles genießt, die ich selbst sehr oft mit großem Vergnügen angesehen habe; theils die Gewohnheit, theils wirklich überlegte Veranstaltungen des Gesetzgebers haben mancherley Leibesübungen und Spiele eingeführt, denen ein ganzes Dorf mit Lust zusieht, und wobey Fröhlichkeit nicht ohne guten Anstand herrscht. Ich glaube mich nicht zu betrügen, wenn ich solchen Arten von Schauspielen einen sehr vortheilhaften Einfluß auf die Gemüther zuschreibe. Auch darin nicht, daß ohne belästigenden Aufwand, und mit einiger Ueberlegung und Klugheit, solche Schauspiele allmählig etwas mehr Form und Nutzbarkeit erhalten könnten. Also ist eben nicht alles, was von allgemein einzuführenden Schauspielen gesagt wird, bloßes Hirngespinst eines in Träumerey versunkenen Kopfes. Wenigstens nicht für die Länder, die das Glük genießen, unter einer nicht ganz brutalen Regierung zu stehen.

Aber ich verirre mich zu weit aus meiner Bahn, da hier eigentlich nur von den scenischen Schauspielen die Rede seyn sollte. Indessen scheinet es doch nöthig, um das, was von dieser besondern Gattung zu sagen ist, einleuchtender zu machen, von der Nothwendigkeit und der Wirkung des Schauspieles überhaupt zu sprechen. Von der Nothwendigkeit haben wir gesprochen: aber die Wirkung des Schauspiels ist noch näher zu betrachten.

Es ist gewiß, daß der Mensch in keinerley Umständen lebhafterer Eindrüke und Empfindungen fähig ist, als

als bey dem öffentlichen Schauspiel. Der Geist ist nicht nur da in völliger Freyheit, und durch Wegräumung aller andern Vorstellungen bereit, jeden Eindruck, den man ihm geben wird, anzunehmen, sondern erwartet dieses mit Lebhaftigkeit, und man freuet sich zum voraus darauf. Ein grosser und höchstwichtiger Vortheil, den sich bey andern Gelegenheiten, wo die Menschen aus Pflicht oder Zwang zusammenkommen, ein Redner mit grosser Mühe und Kunst kaum verschaffen kann. Hier ist jeder schon zum voraus auf das, was er hören und sehen wird, begierig, und zum stärksten Eindruck vorbereitet.

Dann wird durch die Menge der Zuschauer, und wo dieses sich zugleich einfindet, durch eine gewisse Feyerlichkeit der Sache, die Lebhaftigkeit der Erwartung, und jeder Eindruk unglaublich verstärkt. Große und feyerliche Versammlungen haben dieses an sich, daß das, was man dabey sieht und hört, in dem Verhältniß der Menge der Zuschauer, und der Feyerlichkeit des Tages, Kraft auf die Gemüther bekommt. Man sollte denken, daß jeder einzele Zuschauer das, was alle andre zu gleicher Zeit fühlen, in sich vereinige. Nichts in der Welt ist ansteckender und kräftiger wirkend, als Empfindungen, die man an einer Menge Menschen auf einmal wahrnimmt.

Also sind unstreitig öffentliche Schauspiele, vorzüglich aber die, die bey feyerlichen Gelegenheiten, und mit einiger in die Augen fallenden Veranstaltung, oder Parade gegeben werden, die vorzüglichsten Gelegenheiten, auf ein ganzes Volk die stärksten, lebhaftesten, folglich auch wirksamsten Eindrüke zu machen. Ein alltägliches Schauspiel, besonders das, was zu sichtbar das Gepräg einer ärmlichen Privatveranstaltung hat, verlieret einen großen Theil dieser Wirkung, besonders, wenn die Anzahl der Zuschauer gering ist. In Griechenland und Rom wurden anfänglich die Schauspiele blos bey Gelegenheit feyerlicher Festtage gegeben. Da thun sie allerdings die gröste Wirkung. Unsere scenischen Schauspiele, so wie sie meistentheils sind, verlieren einen großen Theil der Wirkung, die sie durch überlegtere Veranstaltungen haben könnten.

Wir wollen nun, ohne noch zu behaupten, daß die Sache sich wirklich so verhalte, voraussetzen, daß dem so vorbereiteten Zuschauer ein Schauspiel vorgestellt werde, das nach seinem Inhalt lehrreich und wichtig sey; das in seinem Verstand wichtige Vorstellungen, in seinem Herzen große und edle, oder doch wahrhaftig nützliche Gesinnungen und Bewegungen rege mache; daß er da Menschen handeln sehe, deren Denkungsart, Maximen, Grundsätze und Gesinnungen er sich könne zum Muster nehmen, oder zur Warnung dienen lassen; daß er Handlungen sehe, deren einleuchtende Rechtschaffenheit und edle Grösse sein Herz mit Liebe für die Tugend entflamme, oder auf der andern Seite abschreckende Beyspiele von der Niedrigkeit, Abscheulichkeit und den traurigen Folgen des Lasters: kann man alsdann an der großen Wichtigkeit solcher Schauspiele noch zweifeln?

Kein Verständiger wird sich getrauen, einem solchen Schauspiel die höchste Nützlichkeit abzusprechen: man wird vielmehr dem Aristoteles Beyfall geben, der ihm die erste Stelle unter den Werken des Geschmaks anweiset. Aber noch zweifeln viele verständige Männer, daß das Schauspiel so seyn könne; oder daß dabey, wenn es auch so wäre, gewisse höchst schädliche und verderbliche Mißbräuche, die man aus Erfahrung nur allzugewiß kennt, können vermieden werden. Was hilft es, sagt man, daß man die inner

Möglichkeit eines wahrhaftig nützlichen Schauspieles einsehe, nachdem man aus Erfahrung weiß, daß bey der Ausführung einer so nützlich scheinenden Sache, sich so viel schädliches und verderbliches mit einschleicht, das die Vortheile noch weit überwiegt?

Wir wollen nicht verschweigen, daß nicht ziemlich durchgehends sich wirklich schwere Mißbräuche überall eingeschlichen, wo die scenischen Schauspiele gewöhnlich sind; wir wollen sogar gestehen, daß eben deshalb in manchem Orte die Schauspiele, so wie sie sind, mehr schaden, als nützen. Die verderblichen Folgen derselben sind zu bekannt, als daß es nöthig wäre, sie hier anzuzeigen. Wäre diesem Uebel nicht abzuhelfen, oder wären die hiezu nöthigen Mittel, ohne in andere große Schwierigkeiten zu verfallen, nicht möglich, so wollten wir gerne die Sache aufgeben. Aber sie scheinet uns nicht ohne Rettung zu seyn. Es würde zwar eine sehr weitläuftige Abhandlung erfodern, wenn wir uns über jede einzele Schwierigkeit dieser Sache einlassen, und die Mittel anzeigen sollten, sie zu übersteigen. Wir wollen also blos bey dem Wesentlichsten stehen bleiben.

Ohne Gründe und Gegengründe neben einander zu halten, und abzuwägen, begnügen wir uns, einige sehr leicht auszuführende Einrichtungen vorzuschlagen, wodurch dem größten Theil der den Schauspielen itzt anhangenden schädlichen Folgen abgeholfen würde. Leicht würden diese Einrichtungen seyn, wenn man einen ernstlichen Vorsatz bey denen, die allein öffentliche Einrichtungen zu machen berechtiget sind, voraussetzt. Dieses ist freylich ein Hauptpunkt, dessen nähere Betrachtung eigentlich nicht hieher gehört.

Zuerst wäre nöthig, daß die Schauspiele von der gesetzgebenden Macht nicht blos als Privatanstalten geduldet, oder geschützt, sondern als wirklich wichtige öffentliche Einrichtungen besorgt, und durch Gesetze gehörig eingeschränkt würden. Dieser Vorschlag hat keine Schwierigkeit, weil er keinen, oder doch nicht zu achtenden Aufwand erfodert, als etwa ein öffentliches Gebäude zu Schauspielen, wozu sich allemal leicht Rath fände. Verständige und redliche Männer, die die Aufsicht, wenigstens wechselsweise, und auf eine Zeit, ohne Belohnung dafür zu fordern, auf sich nähmen, würden sich wol finden.

Die öffentlichen Schauspiele müßten nur auf gewisse Tage eingeschränkt werden, (die täglichen Vorstellungen für die Menge reicher Müßiggänger in großen Städten lassen wir hier aus der Acht;) und vorzüglich auf Tage der Feyer und Erholung, da ohnedem die wenigsten Einwohner Geschäffte treiben. Und ich würde es für nichts weniger, als gottlos halten, wenn selbst einige gottesdienstliche Feyertage mit dazu genommen würden. Hiebey zeigen sich keine Schwierigkeiten; es sey denn, daß man befürchten wollte, der Zulauf möchte zu groß seyn. Aber dieser Schwierigkeit, die nur in sehr grossen Städten vorkäme, ist da so leicht abzuhelfen, daß wir uns dabey nicht aufhalten.

Kein Stück müßte auf die Schaubühne kommen, das nicht vorher von verständigen, redlichen und öffentlich dazu bestellten Männern, dazu für würdig, oder schiklich gehalten worden. Auch über diesen Punkt sehe ich keine Schwierigkeit, besonders, wenn diese Männer angewiesen wären, nicht zu entscheiden, was vorgestellt, sondern was nicht vorgestellt werden soll. Die einzige Schwierigkeit, die aber wol zu heben wäre, besteht darin, daß diesen Männern einige wahrhaftig gründliche Maximen der Beurtheilung haber

der vorgeschrieben würden. Es läßt sich doch wol, ohne ein Solon, oder Lykurgus zu seyn, einsehen, was hier schädlich ist, oder nicht. Eben diese Männer müßten die Aufsicht auf die Policey des Schauspieles haben, und die Schauspieler unter ihnen, als ihrer besondern Obrigkeit, in Sachen, die zum Schauspiel gehören, stehen.

Die Dichter, die das Glük hätten, Stüke, die die Erlaubniß der Vorstellung erhalten, gemacht zu haben, müßten, so wie es in Frankreich geschieht, nach Maaßgebung des Beyfalles, den ihre Werke erhalten, aus den Einkünften der Schaubühne hinlänglich belohnt werden. An der Möglichkeit dieser Belohnung wird wol Niemand zweifeln. Die vorgeschlagenen Einrichtungen werden begreiflich machen, daß der Zulauf zum Schauspiel groß sey, daß folglich der Preis der Pläze sehr gering, und die Einnahme dennoch hinlänglich seyn würde, Dichter und Schauspieler reichlich zu belohnen, ohne dem Zuschauer beschwerlich zu fallen.

Ich halte dafür, daß diese Vorschläge allein schon hinlänglich wären, nicht nur die Schaubühne von der ihr itzt anklebenden Schädlichkeit zu reinigen, sondern sie in der That zu ganz wichtigen Anordnungen zu machen. Länder und Städte, die nicht völlig unter dem Druk der Armuth schmachten, hätten immer noch Vermögen genug, den dazu erfoderlichen Aufwand zu bestreiten. Aber es scheinet unnöthig, sich über diesen Punkt ausführlicher einzulassen.

Der allgemeine Charakter des guten Schauspieles besteht darin, daß sehenswürdige Sachen einer Menge Menschen zugleich vorgestellt werden, damit diese nicht nur einen sehr vergnügten, sondern auch zugleich in andern Absichten nützlichen Zeitvertreib dabey genießen. Was auf der Schaubühne vorgestellt wird, muß der Menge verständlich und faßlich seyn; muß nicht blos wenige Menschen von besonderm Stand und Lebensart, sondern das ganze Publicum intereßiren; muß schon durch das Aeußerliche die Sinnen stark rühren, und schon dadurch interessant seyn. Was man sieht, muß höchst natürlich, aber auch lebhaft, das Auge weder verwirrend, noch ermüdend, folglich einfach und genau bestimmt seyn, damit man es schnell fasse, und der Eindruk davon nicht erst bey längerm Nachdenken empfunden werde.

Die erwähnten nothwendigen Eigenschaften muß man bey Verfertigung und Anordnung der Schauspiele nothwendig vor Augen haben. Man muß die versammelte Menge, für welche man arbeitet, nicht einen Augenblik aus dem Gesicht verlieren, sich beständig an ihren Plaz, und in ihre ganze Lage stellen, um zu beurtheilen, ob alles, was vorkommt, die gehörige Wirkung thun werde. Ein Dichter, der für einsame Leser schreibt, kann vortreffliche Dinge sagen, und einen Ausdruk dazu wählen, der höchst schiklich wäre, und beydes könnte in einem Schauspiele sehr unschiklich seyn. So kann eine Handlung für den, der sie episch oder historisch behandeln wollte, vortrefflich, und zum Drama sehr unschiklich seyn. Hier muß der wesentliche Theil der Handlung, auf den das meiste ankommt, nothwendig vor unsern Augen vorgehen, und nicht blos erzehlet werden.

Diese Foderungen betreffen nur das Interessante und Anlokende des Schauspieles. In sofern es nun zugleich ein den schönen Künsten würdiges und nützliches Werk seyn soll, muß es auch noch andern Foderungen genug thun. Zwar muß man bey Verfertigung des Schauspieles nicht den unmittelbaren moralischen Nutzen, sondern jene, als die wesentlichen Foderungen, vorzüglich vor

Augen haben. Der Schauplatz ist vornehmlich ein Ort des lebhaften Zeitvertreibes, nicht eine Schule der Sitten; er nimmt diesen Charakter nur zufällig an. Aber das ist wesentlich, daß der Zeitvertreib nicht zugleich schädlich sey. Der dramatische Dichter kann sich also dieses zur Maxime machen, daß er, um seinem Beruf gemäß zu handeln, die versammelte Menge unschädlich lebhaft zu belustigen, zugleich aber, so weit dieses mit jenem bestehen kann, nützlich zu unterhalten habe. Hier gilt vorzüglich die Regel des Horaz: Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.

Unschädlich wird das Drama, wenn guter Geschmak alles, was man dabey sieht und höret, begleitet; wenn in Absicht auf die äussern Sitten, und die innere Gemüthsbeschaffenheit, nichts unanständiges, nichts unsittliches, nichts lasterhaftes, oder schändliches, als belustigend, angenehm, oder vortheilhaft vorgestellt wird; wenn das, was den Zuschauer hauptsächlich ergözt, das, an dessen Vorstellung er das größte Wolgefallen hat, weder unsittlich, noch auf irgend eine Weise schädlich ist.

Es gehört viel Verstand, Kenntniß des Menschen, und große Erfahrung dazu, diesen Forderungen genug zu thun. Denn viel Dinge, die sehr interessant und unterhaltend sind, scheinen oft unschädlich, und können es doch durch ganz natürliche Folgen werden. So ist es nicht nur an sich gar nicht schädlich, sondern für viele Gemüther nützlich, durch Mitleiden gerührt zu werden. Man interessirt sich mit ungemeiner Rührung für die leidende Tugend, nimmt herzlichen Antheil an dem Unglük, oder widrigen Schiksal unschuldiger Menschen. Wir sehen daher, daß die zärtlich rührenden Schauspiele durchgehends großen Beyfall finden. Aber es gehört wahrhaftig Vorsichtigkeit dazu, wenn sie nicht vielen schädlich werden sollen. Ein einziger besonderer Fall wird die Wichtigkeit dieser Anmerkung bestätigen. Gute, aber dabey etwas schwache Gemüther finden die größte Wollust an zärtlichem Mitleiden; und man hat zu befürchten, daß junge Personen von solchem Gemüthe, durch rührend traurige Scenen, nicht nur von Vergehungen und Uebereilungen, dadurch sie veranlasset worden, nicht abgeschrekt, sondern sogar dazu verleitet werden. Ich könnte mehr als ein Beyspiel anführen, da schwache Menschen durch einen vermeintlich erbaulichen, und daher beneidungswürdigen Tod hingerichteter Missethäter verleitet worden, sich einen solchen auch zuzuziehen.

Auch hat man Beyspiele, daß offenbare und verabscheuungswürdige Laster blos aus Unvorsichtigkeit auf der Schaubühne etwas so lustiges angenommen haben, daß unbedachtsame Menschen nicht nur keinen Abscheu, sondern gar Reizung, oder Anlokung dafür gefühlt haben. Hiervon hat man ein merkwürdiges Beyspiel an der berühmten comischen Oper, die unter dem Namen the Beggars Opera bekannt ist; darin die Lebensart und der Charakter des lüderlichsten Räubergesindels auf eine sehr comische Art geschildert wird. Man will in London, wo das Stük seit vielen Jahren oft auf die Schaubühne kommt, zuverläßig erfahren haben, daß dadurch viele zu dieser verworfenen Lebensart verleitet worden. Deswegen ist es voriges Jahr in ernstliche Ueberlegung gekommen, dieses Lieblingsstük der Einwohner in London durch ein Gesetz von der Schaubühne zu verbannen. Daran hat der Verfasser des Stüks, der ganz andere Absichten dabey hatte, wol nicht gedacht.

So sind nach meinem Bedünken alle listige, und mit Genie ausge-

dachte und ausgeführte Betrügereyen der Bedienten, die so häufig in Comödien vorkommen, auf ähnliche Weise für den zuschauenden Pöbel schädlich, wenn gleich der Dichter die Vorsichtigkeit braucht, sie zuletzt zu beschämen. Dieses beweiset nun hinlänglich, daß man große Vorsichtigkeit anwenden müsse, auch das mittelbar schädliche zu vermeiden.

Wir haben vorher angemerkt, daß lebhafte, dabey unschädliche Belustigung die Haupteigenschaft eines guten Schauspieles sey, aber einen Vorzug mehr dadurch bekomme, wenn es auch unmittelbar nützlich werde. Dieses kann es durch vielerley Mittel werden, die so bekannt oder leicht zu entdeken sind, daß ich es für überflüßig halte, mich hierüber näher einzulassen. Es scheinet auch, daß Stüke, die diesen Vortheil haben, zu unsern Zeiten immer gemeiner werden, als sie ehedem gewesen sind, da man die bloße Belustigung, oder blos überhaupt leidenschaftliche Erschütterung der Gemüther zum einzigen Augenmerk hatte.

Aber es ist Zeit, daß wir diesen Punkt verlassen, und nun auch die verschiedenen Gattungen des Schauspieles betrachten. Man könnte dreyerley Gattungen desselben bestimmen. Die erste würde die blos belustigenden und unterhaltenden Schauspiele begreifen, wobey man gar keine andere Absicht hätte, als den guten Zeitvertreib; die zweyte Gattung könnte aus solchen bestehen, die zwar den äußern Schein der blossen Ergötzlichkeit hätten, in der That aber auf Unterricht und Bildung der Gemüther abzielten. Die dritte Gattung endlich würde aus solchen bestehen, die ein besonderes Nationalinteresse zum Grunde hätten, und nur bey besondern Feyerlichkeiten auf einen wichtigen ihnen gemäßen Zwek abzielten.

Es wäre darum nützlich, diese Gattungen von einander zu unterscheiden, damit die Dichter allemal bey ihrer Arbeit den Charakter der Gattung, die sie behandeln, vor Augen haben könnten, um nicht blos aufs unbestimmte zu arbeiten. Ueberhaupt würde das Wesentliche der ersten Gattung darin bestehen, daß sie unterhaltend; der zweyten, daß sie lehrreich; der dritten, daß sie national seyn müßten.

Die von der ersten Gattung würden keine genau bestimmte Wahl der Materie erfodern, und könnten auch in der Ausführung in Absicht auf Plan und Regelmäßigkeit weit freyer behandelt werden, als die andern. Von den bekannten Arten der Schauspiele könnten verschiedene zu dieser Gattung gezählt werden. Alle Comödien, die blos lustig sind, ohne irgend eine besondere Absicht zu haben, etwa eine Art der Thorheit, oder irgend einen Charakter zu schildern; alle Comödien und Tragödien, die keine Haupthandlung zum Grunde haben, sondern gleichsam aus einzeln schwach zusammenhangenden Scenen zusammengesetzt sind *), können in diese Classe gerechnet werden. Auch die meisten Opern nach der gewöhnlichen Art gehören hieher. Denn im Grunde sind sie nichts anders, als schwach, auch oft gewaltsam an einander gehängte Scenen, die zum angenehmen Gesang, zu unterhaltenden Aufzügen, zu schönen theatralischen Mahlereyen sollten Gelegenheit geben. Dabey kann man, ohne sich an die strengen Vorschriften, die wir für eine höhere Art der Oper gegeben haben **), zu binden, wenn es auch nicht auf die natürlichste Weise zusammenhängt, alle schöne Künste zugleich in diesem Schauspiel zum Ver-

*) S. Scene.
**) S. Oper.

Vergnügen der Zuschauer zusammenrufen.

Es wäre leicht noch eine weit grössere Mannichfaltigkeit dieser Gattung des Schauspieles einzuführen. Da es blos einen ergötzenden Zeitvertreib zum Grunde hat, so ist es gar nicht nothwendig, daß man sich auf sittliche, oder leidenschaftliche Handlungen der Menschen dabey einschränke. Lebensart und Gebräuche fremder Nationen, seltsame und wunderbare Begebenheiten, besonders von der Art wie den Seefahrern bisweilen begegnen, wären ein sehr reicher Stoff dazu, und man hätte dabey Gelegenheit, uns nicht nur die Sitten und Lebensart fremder Völker, sondern auch die sonderbarsten Scenen der Natur in Ländern, die unter einem von dem unsrigen ganz verschiednen Himmelsstrich liegen, vorzustellen. In großen Städten, wo das Schauspiel ein alltäglicher Zeitvertreib ist, würde diese weitere Ausdehnung des Stoffes den Dichtern die Erfindung neuer Stüke sehr erleichtern.

Zu der zweyten Gattung rechnen wir von den bekannten Schauspielen diejenigen, die sittlichen Unterricht und Bildung der Gemüther zur Hauptabsicht haben; die so eingerichtet sind, daß der ganze Plan auf einen einzigen bestimmten Punkt eines allgemein sittlichen Unterrichts, oder einer bestimmten allgemeinen leidenschaftlichen Rührung, abzielet. Diese müssen so beschaffen seyn, daß unter beständiger angenehmen Unterhaltung des Zuschauers, alles auf den besondern Zwek, den Zuschauer über einen wichtigen Punkt zu unterrichten, oder zu rühren, abzielet. In diese Classe gehören demnach die gewöhnlichen dramatischen Stüke, die Comödien und Tragödien. Weil ihr Zwek schon weit genauer bestimmt ist, als in der ersten Gattung; so ist auch die Erfindung und Wahl des Stoffes und die Behandlung desselben, hier schon mehrern Schwierigkeiten unterworfen. Es gehöret schon viel dazu eine Handlung auszudenken, oder anzuordnen, darin alles einzele auf den besondern Zwek des Dichters abzielet. Seiner Natur nach ist also diese Gattung des Schauspieles schon seltener, als die vorhergehende. Es wäre aber auch nicht rathsam, daß dergleichen Schauspiele täglich aufgeführt würden. Ein wichtiges Drama von dieser Gattung muß den, der es gesehen hat, lange beschäfftigen, und mancherley Vorstellungen in ihm erweken, zu deren völliger Entwiklung und Festsetzung in dem Gemüthe Zeit erfodert wird. Darum ist es besser, daß es nur selten, als daß alle Tage ein neues vorgestellt werde.

Da sie indessen nur auf allgemeinen Unterricht und auf Erwekung allgemein menschlicher Empfindungen abzielen, so ist nicht nothwendig, daß der Inhalt blos national sey. Es giebt Stüke, die in England und Frankreich eben so gute Wirkung thun, als in Deutschland, und wo es überhaupt gleichgültig ist, aus welchem Land und aus welcher Zeit der Stoff genommen sey, wenn er nur die Menschheit überhaupt interessirt. Hingegen können auch ganz bestimmte nationale Stüke aus fremden Ländern hier nichts helfen. Ganz französische, oder ganz englische Sitten würden unter uns für diese Gattung nichts taugen. Ein Stük von dieser Art könnte in Deutschland nur unter die Schauspiele der ersten Gattung gerechnet werden.

Von der dritten Gattung haben wir wenige Beyspiele. Inhalt und Ausführung müssen die Absicht der Feyerlichkeit des Tages unterstützen und befördern helfen. Jeder Staat hat seine öffentliche politische Feste, zu deren Feyer die Gemüther sich von selbst etwas erwärmen, und wobey die Menschen insgemein in mehr, als gewöhn-

gewöhnliche Empfindsamkeit gerathen. Wenn nun bey solchen Gelegenheiten noch ein öffentliches Schauspiel hinzu käme, das besonders eingerichtet wäre, den besondern Eindruk, den die Feyerlichkeit auf die Gemüther zu machen hat, zu unterstützen: so könnte man ohne Zweifel ungemein viel damit ausrichten. Man stelle sich z. B. nur vor, daß in einem freyen Staat jährlich ein Fest zur Feyer der Epoche seiner Freyheit gefeyert, und mit einem Schauspiel beschlossen würde, das besonders dazu eingerichtet wäre, die Empfindungen der Freyheit lebhaft zu verstärken: so wird man leichte begreifen, was für große Wirkung ein solches Schauspiel auf die Gemüther haben müßte.

Hiezu ist nun schlechterdings ein Nationalstoff nothwendig, und da wäre es ungereimt, einen fremden Inhalt zu wählen. Man stelle, sagt Rousseau *), in Bern, Zürich, oder im Haag die ehemalige Tyranney des österreichischen Hauses vor. — Aber des Corneille Trauerspiele schiken sich zu Nationalfesten nicht, und Pompejus oder Sertorius gehen einen parisischen oder berlinischen Bürger nichts an. Selbst der Nationalstoff müßte für jede Feyerlichkeit besonders gewählt werden, und eine genaue Beziehung auf den besondern Zwek derselben haben. Alsdenn würde diese Gattung des Schauspieles das vornehmste und sicherste Mittel seyn, auf öffentliche Tugend abzielende Gesinnungen und Empfindungen einzupflanzen und auf das lebhafteste fühlbar zu machen. Dieser höchst schätzbare Vortheil, den man aus dem Schauspiel ziehen könnte, wird durchgehends versäumet. Selbst an den Orten, wo wirklich bey gewissen großen Feyerlichkeiten Schauspiele aufgeführt werden, läßt man sich selten einfallen, sie mit dem Fest übereinstimmend zu machen. Man hat bisweilen gesehen, daß ein öffentliches Fest, das bey Gelegenheit der Vermählung des Erben eines großen Reiches gegeben ward, durch die Vorstellung des Tartüffe von Moliere, oder eines Schauspieles dieser Art beschlossen worden. Wie abgeschmakt eine solche Verbindung von unbedeutenden Lustbarkeiten sey, darf nicht erinnert werden.

*) S. neue Heloise II. Th. 7 Br.

Es scheint überhaupt, daß die Gesetzgeber der ältern Welt weit besser, als es in neuern Zeiten geschieht, eingesehen haben, was für einen Einfluß öffentliche Feste auf die Gemüther haben. Denn wir finden, daß ihre Feste beynahe in jedem einzeln Umstande bedeutend und im Ganzen sehr genau darauf eingerichtet gewesen, die Bürger des Staates in den Gesinnungen der öffentlichen Tugenden zu unterhalten.

Schauspiele dieser Gattung würden allerdings auch in ihrer Erfindung und Ausführung mehr erfodern, als die vorhergehenden, und vielleicht wären nur wenige große Köpfe fähig, solche zu entwerfen und auszuführen. Da sie aber auch nur selten vorkommen, und da ein glüklich erfundenes Schauspiel auch bey der Wiederkehr des großen Festes, wofür es gemacht worden, wieder gebraucht werden könnte, so dürfte man um so weniger besorgen, daß es daran mangeln würde, wenn die, die etwas darin zu leisten im Stande sind, nur hinlängliche Aufmunterung dazu hätten.

So viel sey überhaupt von der nützlichen Anwendung des Schauspieles und von der klugen Nutzung des allen Menschen natürlichen Hanges nach demselben gesagt.

Es wäre ein nützliches Unternehmen, wenn sich jemand die Mühe geben wollte, alles, was man von den verschiedenen Schauspielen alter und neuer Völker weiß, zu sammeln.

Man könnte manches daraus lernen, und vielleicht würde dieses Gelegenheit zu Erfindung neuer Gattungen geben. Aber da überhaupt das meiste, was wir hier angemerkt haben, mehr in die Classe angenehmer patriotischer Träume, als wirklich auszuführender Vorschläge gehöret: so wollen wir uns auch nicht länger hierbey aufhalten, sondern diesen Artikel mit der Betrachtung eines alten Grammatikers über gewisse Arten des Schauspieles beschliessen, deren Erwägung wir denen, die unter uns sich mit Bearbeitung der Schauspiele abgeben, bestens empfehlen. Donat macht über die Spiele, die Aeneas seinem verstorbenen Vater zu Ehren anstellt, folgende Betrachtung*): Non edicuntur Mimi, qui solis inhonestis et adulteris placent; per illos enim discitur, quemadmodum illicita fiant, aut facta noscantur. Non edicuntur saltationes fluxae, in quibus saltator ille est melior, qui perditorum judicio membrorum virilium robur in saltationem verterit. Non edicitur funis futura temeritas, cujus angustum iter, ac pendulum in periculum magis, quam salutis securitatem devexum est. Omittit haec vir fortis et egregius, nihil eum juvat illorum, quae scitis illis exhiberi, quibus possunt placere cum fiant.

*) S. Don. in Virg. Aen. L. V. 64.

Schauspieler; Schauspielkunst.

Es ist dem äußersten Verderben und der höchst verächtlichen Gestalt zuzuschreiben, worein das Schauspiel unter den Cäsarn in Rom gefallen war, und dem höchst pöbelhaften und elenden Charakter, den es in jenen Zeiten der Unwissenheit und des schlechten Geschmaks, aus denen sich Europa noch nicht überall losgewikelt, angenommen hatte, daß noch jezt viele Bedenken tragen, dem Schauspieler und seiner Kunst den ehrenhaften Rang, der ihnen gebührt, zu geben. Und doch darf er, sowol wegen der ihm nöthigen Talente, als wegen des nüzlichen Gebrauchs, den er davon machen kann, so gut, als irgend ein andrer Künstler auf die Hochachtung seiner Mitbürger Anspruch machen.

In den ältern Zeiten der athenienischen und römischen Republiken waren die dramatischen Dichter auch zugleich Schauspieler, und Sophokles genoß die Ehre, eines der Häupter des Staates zu seyn. Obgleich nun gegenwärtig die dramatischen Schauspiele noch nicht wieder zu ihrer ehemaligen Würde gelanget sind, so haben sie sich doch meistentheils jezt weit genug über die ehemaligen Possenspiele empor gehoben, um den Schauspielern ihre völlige Künstlerehre wieder zu geben. Daß es hier und da noch schlechte Schauspiele, und Schauspieler von verächtlicher Lebensart giebt, muß dem ganzen Stande so wenig zugerechnet werden, als man es dem Stand der Dichter und Mahler zuschreibet, daß unzüchtige Gedichte oder höchst unanständige Gemählde gemacht werden, und daß man unter Dichtern und Mahlern Menschen von niedriger Lebensart antrifft.

In Ansehung der Talente also kann der gute Schauspieler sowol, als ein andrer Künstler Anspruch auf allgemeine Hochachtung machen. Plato fodert nicht nur von dem Dichter, sondern auch von dem Rhapsodisten, folglich dem Schauspieler, daß er bisweilen durch ein göttliches Feuer ergriffen, in voller Begeisterung seyn müsse*). In der That scheinet ein mittelmäßiger Dichter, den Horaz für

*) In Jone.

für unerträglich hält, noch erträglicher, als ein mittelmäßiger Schauspieler, auf den man genau anwenden kann, was Quintilian vom Redner sagt: „Wenn er nicht rührt, so wird er abgeschmakt. Denn die Miene, die Stimme und das ganze Ansehen eines in Affekt gesetzten Beklagten, werden denen, die dadurch nicht wirklich gerührt worden, zum Gespötte. — Hier ist keine Mittelstraße, entweder weinet man mit ihm, oder man lacht ihn aus*).“ Der bekannte Ausspruch des Demosthenes über die vorzügliche Wichtigkeit der Action, oder des mündlichen Vortrages in der Beredsamkeit, ist ein vortheilhaftes Zeugniß für den Schauspieler; denn das, was bey ihm nur einen Theil der Kunst ausmacht, ist nach jenem Ausspruche bey dem Redner das Vornehmste. Deswegen hat auch Cicero sich angelegen seyn lassen, von dem Schauspieler Roscius in diesem wichtigen Theile der Kunst zu lernen.

Man kann es demnach für eine ausgemachte Wahrheit halten, daß der Schauspieler so große Talente, als irgend ein Künstler, nöthig habe. Worin diese bestehen, und was für erworbene Fähigkeiten er noch darüber besitzen müsse, um ein Meister seiner Kunst zu seyn, hat Niemand besser entwikelt, als der Verfasser des Werks, das vor einigen Jahren in London unter dem Titel: der Schauspieler, herausgekommen ist†), dessen fleißiges Lesen wir jedem Schauspieler auf das nachdrüklichste empfehlen.

Der Schauspieler muß so gut, als der Dichter oder ein anderer Künstler, zu seinem Beruf gebohren seyn, und kann, wo die Natur nicht das Beste an ihm gethan hat, so wenig als ein andrer durch Regeln gebildet werden. Aber er wird, wie jeder Künstler, nur durch Uebung vollkommen.

Bey dieser Kunst kommt es zwar hauptsächlich nur auf zwey Hauptpunkte an; auf den mündlichen Vortrag, und auf die Sprache der Gebehrden; aber jeder hat erstaunliche Schwierigkeiten. Die erste Sorge wendet also der Schauspieler auf den Vortrag der Rollen, die er übernimmt; weil dieser zum wenigsten eben so viel zur Wirkung eines Drama beyträgt, als die Worte selbst. Dieses allein aber erfodert eine ausnehmende Urtheilskraft, weil es ohne diese unmöglich ist, sich so vollkommen, als hier nöthig ist, in die Gedanken und Empfindungen eines andern zu sezen, und seinen Worten allen Nachdruk und jeden Ton zu geben, den sie in seinem Munde haben würden. Man muß so zu sagen in die Seelen andrer Menschen hineinschauen können. Und doch ist dieses nur erst ein vorläufiger Punkt zum wahren Vortrag. Denn der Schauspieler muß das, was er in Absicht auf die Richtigkeit des Tones und des Nachdruks fühlet, auch wirklich durch die Stimme leisten können. Daß hiezu erstaunlich viel gehört, kann man schon daraus abnehmen, was uns Cicero, ein guter Kenner dieses Theils der Kunst, von den Uebungen der Schauspieler sagt*).

Noch mehr Schwierigkeit hat der andere Punkt. Zum mündlichen Vortrag sind Worte vorgeschrieben, denen man nur ihren wahren, dem Charakter

*) Nam et vultus et vox et illa excitati rei facies ludibrio etiam plerumque sunt hominibus, quos non permoverunt. Nihil habet ista res medium, sed aut lachrymas meretur aut risum. Quint. Inst. L. VI. c. 1.

†) The Actor. London 1750. 8.

*) Et annos complures sedentes declamitant et quotidie antequam pronuncient vocem cubantes sensim excitant, eandemque, cum egerunt sedentes, ab acutissimo sono ad gravissimum recipiunt et quasi quodammodo colligunt. De Orat. L. I.

rakter der Person und den Umständen angemessenen Ton zu geben hat. Aber jeder Mensch hat auch da, wo er so spricht wie ein andrer, seine eigene Gebehrden, nimmt eine besondere Miene, Stellung und Bewegung an. Hier ist es also nicht genug, daß der Schauspieler alles dieses mit den Worten übereinstimmend mache, es muß mit dem ganzen Charakter der Person übereinstimmen, der bald groß und edel, bald vornehm, aber dabey niederträchtig; bald gemein, aber höchst ehrlich u. s. f. ist. Ich gestehe es, daß ich von den Talenten der Künstler keines mehr bewundere, als dieses, sein ganzes äußerliches Betragen nach jedem Charakter völlig schiklich abzuändern. Was für ein genauer Beobachtungsgeist, was für große Erfahrung und Kenntniß der Menschen, was für eine erstaunliche Beugsamkeit des Geistes und des Körpers wird nicht hiezu erfodert?

Von den Regeln, die die Meister dieser Kunst vorschreiben, nicht um den wahren Charakter zu treffen, denn dieses kann man nicht durch Regeln lernen, sondern einen gewissen theatralischen Anstand zu beobachten, und nichts zu übertreiben, halten wir nicht viel. Wir glauben vielmehr bey den meisten französischen Schauspielern, die auch am fleißigsten nach diesen Regeln gebildet worden, eine nicht gute Wirkung derselben beobachtet zu haben. Man merkt es nur gar zu oft, daß ein Arm gerade nur so weit und so hoch ausgestrekt ist, als die Regel es vorschreibt, und daß die Stellung der Füße und der Gang selbst mehr den Tänzer, als die ungezwungene Natur verrathen. Zwischen den gefälligsten und schönsten Manieren eines in der großen Welt vollkommen gebildeten Menschen, und des besten Tänzers, ist immer ein erstaunlicher Unterschied, obgleich jener auch zum Theil von dem Tänzer gebildet worden. Gar viel Schauspieler haben noch etwas von dem Gepräge der Schule, wo sie die Kunst gelernt haben, an sich, so wie man gar oft an einem neuen Kleide noch einige Spuren des Schneiders entdekt. Dieses ist für den feinern Geschmak immer anstößig.

Eben so unnatürlich ist auch bey den meisten französischen tragischen Schauspielern der mündliche Vortrag; sie sprechen nicht, sondern sie declamiren, und nichts ist bey ihnen seltener, als eine natürliche Sprache. Man hat Ursache unsre deutsche Schauspieler zu warnen, daß sie sich durch den großen Ruf, den sich ein Le Kain erworben, nicht verleiten lassen, ihren Vortrag nachzuahmen *).

Wie Riccoboni habe behaupten können, der Schauspieler müsse sich hüten, sich zu sehr in die Empfindung seiner Rolle hineinzusetzen, aus Furcht, die Regeln darüber zu vergessen, verstehe ich nicht. Vielmehr habe ich geglaubt, daß der griechische Schauspieler Polus das wahre Mittel getroffen habe, seine Zuschauer zu rühren. Er hatte die Rolle der Elektra vorzustellen, die ihren vermeintlich gestorbenen Bruder beweint, indem sie seine Asche in einer Urne trägt. Der Schauspieler hatte einen geliebten Sohn verlohren, und um sich in wahrhafte Traurigkeit zu versetzen, ließ er in bemeldter Scene die Urne, darin seines Sohnes Gebeine lagen, sich bringen. Daß ihm dieses

*) In der Année Litteraire des Hrn. Freron vom Jahr 1776. n. 28. steht auf der 177. u. f. Seiten ein Brief über die itzt (in Paris) übliche Art die Tragödie zu spielen, darin das Unnatürliche des gewöhnlichen Vortrages sehr richtig angezeiget und sehr ernstlich gerüget wird. Ich wünsche, daß jemand sich die Mühe gebe, diesen vortrefflichen Brief zu übersetzen, damit unsre Schauspieler die darin enthaltenen Lehren beherzigen können.

dieses vortrefflich geholfen, versichert uns ein alter Schriftsteller *). Je mehr also der Schauspieler von dem wahren Gefühl seiner Rolle in sich erweken kann, je sicherer wird er sie auch ausdrüken, und Zuschauer, denen es um wirkliche Rührung zu thun ist, werden es ihm sehr gerne vergeben, wenn der Schmerz oder die Freude ihn verleitet, die Arme höher auszustreken, oder die Füße weiter auseinander zu setzen, als der Tanzmeister es vorschreibt.

❖ ❖

Von der Schauspielkunst handeln theoretisch, in italienischer Sprache: **Angel. Ingegneri** (Della Poesia rappresentativa, e *del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferr. 1598. 4. Ven. 1738. 8.) — **Fr. Leontino di Siracusa** (Trattato pratico dell' uso di rappresentare sopra il Teatro qualsivoglia Drama, bey s. Evodoro, Traged. Sacra Pastorale, Palerm., 1656. 12. Ist indessen mehr historisch.) — **Luigi Riccoboni** (Dell' arte rappresentativa, Capitoli sei, Londr. 1728. 12.) — In dem, vor dem 2ten Th. der Biblioteca teatrale des Dt. Diodati befindlichen Saggio sopra la poesia dramatica, sind, unter andern, auch nützliche und richtige Bemerkungen über die verschiedenen Arten der Declamation enthalten. — **Gianr. Manfredi** (L'Attore in Scena, Ver. 1764. 8.) — **Quadrio**, in s. Stor. e Rag. d'ogni Poesia, Vol. III. S. 220 führt eine Arte rappresent. von Andr. Perucci an, welche ich nicht näher nachzuweisen weiß. — — In spanischer Sprache: **Juan Ant. Gonsalez de Salas** (Viage entretenido . . ' Mad. 1583. 8.) — — In französischer Sprache: **Louis Riccoboni** (Pensées sur la Declamation, bey s. Reflex, histor. et crit. sur les différens Theatres de l'Europe, Par. 1738. Amst. 1740. 12.) — **Remond de St. Albin** (Le Comedien, Par. 1747. 8. 1749. 8. Ein Auszug daraus in G. E. Lessings Theatr. Bibl. St. 1. S. 209. Berl. 1754. 8. und gänzlich übersezt von Hrn. Bertuch, Altenb. 1772. 8.) — **Frc. Riccoboni** (L'Art du Théatre, Par. 1750. 8.) — **Cl. Villaret** (Considerations sur l'Art du Théatre, Par. 1758. 8. — Essai sur la declamation theatrale, ein Gedicht von Hrn. Dorat, s. den Artikel **Lehrgedicht**, S. 195 a — Garrik, ou les Acteurs Anglois, ouvrage contenant des observations sur l'art dramatique, sur l'art de la representation, et le jeu des Acteurs . . . Par. 1769. 12. Der Verfasser, der Schauspieler Sticoti, gab das Werk für eine Uebers. aus dem Engl. aus, welches es nicht, sondern nur aus dem Werke des St. Albine gezogen ist. Deutsch erschien es Koppenh. 1771. 8. — **D'Hannetaire** (Observations sur l'Art du Comedien et sur d'autres objets concernant cette profession en général . . . Par. 1774. 12. (2te Aufl.) Größtentheils aus den Werken des Riccoboni und St. Albini gezogen. Ein Auszug daraus findet sich in dem Taschenbuch für die Bühne v. J. 1775.) — **St. Aubin** (La reformé des Théatres, ou vues d'un Amateur sur le moyen d'avoir toujours des Acteurs à talens . . . et de prevenir les abus des troupes ambulantes . . . Par. 1787. 8.) — **Framery** (De l'organisation des Spectacles de Paris, ou Essai sur leur forme actuelle, sur les moyens de l'améliorer par rapport au public et aux auteurs . . . 1790. 8. Der Verf. glaubt, daß, unter andern, nur Concurrenz die Schauspieler antreiben könne, alle ihre Kräfte aufzubieten.) — — In englischer Sprache; **Aar. Hill** (The Prompter, ein periodisches Blatt, in den J. 1709-1710. als in welchen er Vorsteher einer englischen Bühne war. Art of

*) Polus lugubri habitu Electrae indutus urnam e sepulchro tulit filii et quasi Orestis amplexus, opplevit omnia non simulacris neque imitamentis, sed luctu atque lamentis veris. A Gell. Noct. Attic. L. VII. c. 5.

of acting, ein Gedicht von ebend. 1746. 8. und in dem 4ten Bande seiner Werke 1754. 8. 4 Bde.) — Ungen. Essay on Acting 1744. 8. — Ungen. (The Actor, or a Treatise on the Art of playing, 1750. 12. 1755. 12.) — Pickering (Reflex. on theatrical expression in Tragedy, 1755. 8.) — Jos. Pittard (Observations on Garriks Acting 1758. 8.) — J. Wilkes (In s. General View of the Stage, Lond. 1759. 8. handelt der [illegible] Th. S. 81-173. von der Schauspielkunst.) — G. S. Carey (Lectures on Mimicry, 1776. 12.) — Ungen. Some advice to theatrical managers 1789. 4. Ueber die Einrichtung der Schauspielergesellschaften. — Th. Morris (On the poetical elocution of the Theatre, and the manner of acting Tragedy, in s. Miscell. 1791. 8.) — — In deutscher Sprache: J. M. v. Loen (Der 5te Abschn. des 4ten Th. s. Gesammelten kl. Schriften, Frft. 1752. 8. handelt von der Schauspielkunst.) — J. Löwen (Kurzgefaßte Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes, Hamb. 1755. 8.) — Albr. G. Walch (Von der Schauspielerkunst, dem Verhältniß derselben gegen andre schöne Künste, und dem höchsten Grundsatze ihrer Regeln, Schleus. 1769. 4.) — S. H. Ewald (Ueber Empfindung, Leidenschaften, Charactere und Sitten, ein philos. Versuch für Schauspieler, im Gothaischen Magazine.) — Ernst Christph. Dreßler (Theaterschule für die Deutschen, das ernsthafte Singschauspiel betreffend, Han. 1777. 8.) — Ungen. Ueber die Bildung eines fähigen Schauspielers, ein Auff. in den Bayerischen Beytr. zur schönen und nützlichen Litterat. München 1778. 8. — Von der Schauspielkunst, Wien 1780. 8. — Rahbeck (Briefe eines alten Schauspielers an seinen Sohn ... aus dem Dänischen übersetzt von Christn. Heinr. Reichel, Koppenh. 1785. 8. Das Original ist mir nicht bekannt.) — J. J. Engel (Ideen zu einer Mimik, Berl. 1785-1786. 8. 2 Bd. mit Kupf. Uebersetzt ist das Werk ins Holl. und mehrere neuere Sprachen.) — Ungen. (Theatralische Reisen, Weißenfels 1789-1790. 8. 2 Th. enthalten mehrere, in die Theorie einschlagende, gute Winke.) — Auch kann dem Schauspieler noch der „Versuch einer zahlreichen Folge leidenschaftl. Entwürfe für ... Kunst- und Schauspielfreunde ... von J. F. v. Göz, Augsb. 1785. 4. mit 160 K. nützlich seyn. —

Von der Geschichte der Schauspielkunst, und zwar, bey den alten Völkern, als von ihrer theatralischen Musik: Giovb. Doni (Trattato della Musica Scenica, im 2ten Bde. s. von Gori und Passeri, unter dem Titel Lyra Barbarina ... Fir. 1743-1763. f. 2 Bd. herausgegebnen Werke. Die Abhandlung besteht aus folgenden Vorlesungen: (Lezioni) Se le azioni drammatiche si rappresentavano in tutto o in parte; del modo tenuto dagli Antichi nel rappresentare le Tragedie e Comedie; sopra la rhapsodia; sopra il Mimo antico; sopra la Musica scenica; disc. della Ritmopoeia de' versi latini, e della Melodia de' Cori tragichi; framm. di un Trattato della Musica degli Antichi, e delle Machine sceniche da un Anonimo.) — In L. Crusius Lives of the Roman Poets findet sich, vor dem Leben des Seneca (Bd. 2. S. 207. d. U.) eine kritisch-histor. Abhandl. von dem Drama der Alten, wovon der 3te Abschn. von einigen dasselbe betreffenden Stücken, als dem Kothurn, Soccus, u. d. m. und der 4te von der dramat. Musik der Alten handelt. — Der 9te Abschnitt S. 152 in der, dem 1ten Bde. von Ch. Burneys General history of Music, L. 1774. 4. vorgesetzten Dissertat. on the Music of the Ancients, handelt von der dramatischen Musik der Alten. — Im 4ten Bde. der Oeuvr. de Mr. La Harpe. P. 1779. 8. 6 Bde. findet sich ein Aufsatz Ueber die theatral. Musik der Alten. — Ueber den theatralischen Tanz, den Anzug der Schauspieler u. d. m. Pollux (In s. Onomast. handelt das 13te-19te Kap.

Kap. des 4ten Buches, De Saltatore et Saltatione; de speciebus saltationis; de choro, chorago et talibus; de choricis carminibus; de histrionibus et histrionica; de histrion. apparatu; de Theatro et personis. — S. übrigens den Art. Ballet. — — Ueber die Art der Vorstellung ihrer dramatischen Stücke überhaupt: Eine Abhandlung in den Mem. de Trevoux, Janv. 1709. S. 28. — J. B. Dubos (Der 3te Bd. der neuesten Ausgaben s. Reflexions crit. sur la Poesie et la Peinture, Par. 1719. 12. mit 2 Bd. 1755. 4. 3 Bd. Dresd. 1760. 8. 3 Bd. Deutsch, in G. E. Lessings Theatr. Bibl. St. 3. Berl. 1775. 8. und im 2ten Bd. der Marpurgischen histor. krit. Beyträge zur Aufnahme der Musik.) — Rene Vatry (Dissertat. sur la recitation des Traged. anc. in dem 11ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscr.) — Ch. Duclos (Mem. sur l'art de partager l'action theatrale, et sur celui de noter la declamation, qu'on prétend avoir été en usage chez les Romains, ebend. im 30ten Bd.) — Louis Racine (De la declamation theatrale des anc. ebend. und auch das 12te Kap. S. 336. seines Traité de la Poesie dramatique, welcher den 3ten Bd. seiner Remarques sur les Trag. de Jean Racine, Par. 1752. 12. 3 Bd. ausmacht.) — Guil. Hyac. Bougeant (Dissertat. sur la recitat. ou le chant des anc. Traged. des Grecs et des Rom. in den Mem. de Trevoux, Fevr. 1735. S. 248.) — — Von den Larven oder Masken: Agost. Mariscotti (De Personis et Larvis, earumque apud Veter. usu et origine, Syntagmaticon, im 9ten Bd. S. 1097. des Graevischen Thesaurus.) — Boindin (Sur les Masques et les habits de Theatre des Anciens, in dem 5ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — Chr. H. Berger (Commentatio de Personis, vulgo Larvis, s. mascheris, Frcft. 1723. 4.) — Frc. di Ficoroni (Le Maschere sceniche e le figure comiche d'antichi Romani, Rom. 1736. 1748. 4. Lat. ebend. 1750 und 1756. 4.) — —

Von der Geschichte der Schauspielkunst, und der Schauspieler der Neuern: Das 30te, 31te und 32te Kap. des Essay on the present state of the Theatre, in France, England and Italy .... Lond. 1760. 8. S. 190 u. f. handelt von den italienischen, franz. und englischen Schauspielern. — Der Italiener: Frc. Bartoli (Notizie istoriche dei Comici italiani che fiorirono intorno all' anno MDL. fino ai giorni presenti ... Pad. 1783. 12. 2 Bd.) — — Der Franzosen: Causes de la decadence du goût sur le Théatre, où l'on traite des droits, des talens et des fautes des Acteurs, des devoirs des Comediens, de ce que la Société leur doit, et de leurs usurpations funestes à l'art dramatique, Par. 1768. 12. 2 Bde. — Laya (Regeneration des Comediens en France, ou leurs droits dans l'état civil, Par. 1789. 12.) — — Hist. de quelques Comediens anc. et modernes de l'un et de l'autre sexe et des Acteurs et Actrices de l'Opera, im 20ten Bde. des Pour et Contre von Prevot d'Exiles, und in dem Supplem. zu des Titon du Tillet Parnasse franc. 1743. f. — Auch finden sich Nachrichten von französischen Schauspielern, in dem Dict. des Théatres de Paris, Par. 1756. 12. 6 Bd. — — Der Engländer: Angen. Mem. of the life of Anna Oldfield 1730. 12. — Theoph. Cibber (Lives of Actors and Actresses, 1753. 8.) — Der 4te Th. des Gen. View of the Stage, by Mr. Wilkes, Lond. 1759. 8. S. 229. ist a Critical Examination of the merits and demerits of the principal performers in Engl. and Irel. — Al. Stevens (Dram. Hist. of Mr. Edward, Miss Ana and others 1763. 12. 1786. 12.) — The life of Mr. James Quin, Com. with the history of the stage from his commencing Actor to his retreat to Bath. Lond. 1766. 12. — Hugh Kelly (Thespis or a critical Exa-

Examination into the merits of all the principal performers belonging to Drury Lane Theatre 1767. 4. und in s. Works 1779. 4. ein Gedicht, das, als eine Nachahmung der, bey dem Art. Satire, S. 188 angeführten Rosciade des Churchill, eigentlich zu den Satiren gehört, und welches eine Menge Widerlegungen veranlaßte, als Anti-Thespis 1767. 4. The Kellyade 1767. 4. und auf eben dieses Gedicht beziehen sich, The rational Rosciade 1767. 4. The Rescue or Thespian scourge 1767. 4. Roscius or the Spouters Companion 1767. 12. u. a. m.) — Theatrical Biography, Lond. 1771. 8. 2 Bd. (Schandchronik der neuern Schauspieler.) — Theatrical Portraits 1774. 4. — Th. Hawkins (Observations on the principal performers of the Theatre Royal 1775. 8.) — Th. Davies (Mem. of the Life of Dav. Garrik Esq. interspersed with Characters and Anecdotes of his theatrical Contemporaries. The whole forming a history of the Stage which includes a Period of thirty six Years, Lond. 1780. 8. 2 Bd. Deutsch, Leipz. 1782. 8. 2 Bd. Dramatik Miscellanies, consisting of critical observations on several plays of Shakespear, with a review of his principal characters, and those of several eminent writers, as represented by Mr. Garrik; with anecdotes of dramatic Poets, Actors etc. Lond. 1782. 8. 3 Bde.) — Ungen. The beauties of Mistr. Siddons 1785. 8. Ueber sechs ihrer Rollen. — Apology for the life of Anne Bellamy 1785. 12. 5 Bd. — The Green-room Mirror, clearly delineating our present theatrical performers 1786. 8. — J. Ireland (Letters, Poems and life of J. Henderson 1786. 8.) — Tate Wilkinson (Mem. of his own life 1790. 12. 4 Bde.) — Ant. Pasquin (The Excentricities of John Edwin, Comedian 1791. 8. 2 Bde.) — Ungen. The secret history of the Green-Room 1791. 12. 2 Bde. Verm. 1792. 12. 2 Bde. — — In Ansehung der Schauspielkunst in Deutschland, so wie wegen mehrerer, hier überhaupt her gehörigen Schriften, s. den Art. Drama, S. 716. u. f. — — so wie den Art. Pantomime S. 649. —

Scherz; Scherzhaft.

(Schöne Künste.)

Ursprünglich bedeutet das Wort Scherzen nichts anders, als sich zur Fröhlichkeit ermuntern, wenn auch keine unmittelbare Materie dazu vorhanden ist. Nicht diejenigen scherzen, die über fröhliche Begebenheiten vergnüget und lustig sind; sondern die, welche bey ernsthaften, oder gleichgültigen Gelegenheiten durch lustige Einfälle Vergnügen und Fröhlichkeit erweken. Ob wir nun gleich hier den Scherz blos in Absicht auf die schönen Künste zu betrachten haben, so scheinet es doch nöthig, die verschiedenen Veranlassungen und Wirkungen desselben erst allgemein zu betrachten.

Man kann überhaupt zweyerley Absicht, oder Veranlassung zum Scherzen haben: entweder sucht man blos sich und andere zur Fröhlichkeit zu ermuntern; oder man braucht ihn in der Absicht, etwas besonderes und näher bestimmtes damit auszurichten: in beyden Absichten kann er wichtig werden. Bey ernsthaften Geschäfften, und bey mühsamen Verrichtungen thut oft ein beyläufiger Scherz ungemein viel zur Aufmunterung, und hindert das Erschlaffen der Aufmerksamkeit, oder das Gefühl der Abmattung. So kann auch eine mit Fleiß gesuchte, etwas anhaltende Ergötzlichkeit vortreffliche Wirkung thun, einem etwas eingesunkenen Gemüth eine neue Spannung und neue Wirksamkeit zu geben. Dieses bestimmt also die

eine

eine der beyden Veranlassungen zum Scherz.

Will man ihn aber als einen Umweg zu Erreichung andrer Absichten brauchen; nämlich dazu, daß man Personen, oder Sachen lächerlich macht, um dadurch gewisse ernsthafte Absichten zu erreichen, die man sonst gar nicht, oder doch so leichte nicht würde erreicht haben: so kann er auch in dieser Absicht wichtig werden. Gar oft kann man die Hindernisse, die bey Geschäfften ein Zänker, oder ein Sophist in den Weg legt, auf keine kürzere Weise aus dem Wege räumen, als durch einen wol angebrachten Scherz, der entweder die uns im Wege stehende Person, oder die uns hindernde Sache so leicht macht, daß man ihrer nicht achtet. Dieses Mittels haben sich Sokrates und Cicero sehr oft mit großem Vortheil bedienet. So kann man bisweilen durch bloßen Scherz beträchtlichen Vorurtheilen und sehr schädlichen Uebeln, die sich in dem sittlichen Leben der Menschen eingeschlichen haben, ihre Wirkung benehmen, und sie wol ganz vertilgen.

Die schönen Künste bedienen sich des Scherzes in beyden Absichten: entweder nur beyläufig, und mitten unter ernsthaften Vorstellungen; oder sie verfertigen Werke, die durchaus scherzhaft sind. Ehe wir aber die Anwendung des Scherzes betrachten, müssen wir seine Beschaffenheit und seine Wirkungen an sich erwägen.

Die eigentliche Natur des Scherzes besteht darin, daß man etwas lustiges spricht, oder thut, in der Absicht, andere dadurch zu belustigen. Wenn ein alter Mann mit einem jungen Mädchen verliebt thut, nicht um etwas von ihr zu erhalten, sondern sie aufgeräumt zu machen, so scherzt er; meinte ers im Ernste, so würde man sagen, er sey ein Gek. Wenn Anakreon sich wie von der Liebe gequält anstellt, und sein Herz als ein Nest beschreibet, das voll junger Amorine sitzt: so scherzte er; aber der wirklich verliebte Jüngling, der die Plagen der Liebe fühlte, aber auf eine lächerliche Weise äusserte, würde nicht scherzen, wenn man gleich über ihn lachte. Einerley Gegenstand kann Scherz oder Ernst seyn, nach der Absicht, die man dabey hat. Wer etwas einfältiges, oder lächerliches spricht, und meinet, er sage etwas kluges, spricht im Ernst; und eben dasselbe, in der Absicht andre zu belustigen gesagt, ist Scherz.

Es scheinet also, daß das Lächerliche von dem Scherzhaften nicht wesentlich, oder nach der materiellen Beschaffenheit, sondern nach der Absicht dessen, der es an den Tag bringt, unterschieden sey. Da wir nun bereits die Beschaffenheit des Lächerlichen in einem besondern Artikel betrachtet haben, so wird dieser größtentheils auf die Anwendung des Scherzes eingeschränkt.

Man kann beym Scherz, wie vorher angemerkt worden, zweyerley Absicht haben: entweder blos lustig zu seyn, sich und andern eine aufgeräumte Stunde zu machen; oder man scherzt in der Absicht, Thorheiten zu verspotten, und Narren lächerlich zu machen. Es kann geschehen, daß man beyde Absichten mit einander vereiniget; aber wir betrachten hier jede besonders.

Das blos lustige Scherzen, wenn es mit guter Art geschieht, wovon ich hernach sprechen werde, ist eine Sache, deren Werth die verständigsten Männer alter und neuer Zeit eingesehen haben. Hierüber denke ich, wie über viel andere Dinge, wie Cicero, der in einem sehr ernsthaften Werke dem blos lustigen Scherz das Wort spricht, aber ihm zugleich seine Schranken anweiset. „Leichtsinnig, sagt er, unbesonnen und mit völliger Nachläßigkeit muß der Mensch nie

nie handeln. Denn so sind wir von Natur nicht beschaffen, daß wir blos zum Spielen und Scherzen gemacht zu seyn schienen; sondern vielmehr zum Ernst, zu einigen wichtigen und großen Dingen. Zwar sind Spiel und Scherz nicht zu verwerfen; aber man muß sich ihrer wie des Schlafes und anderer Erholungen bedienen, nachdem man wichtigererern und ernstlichern Geschäfften hinlänglich obgelegen *)."

In der That ist diese Munterkeit des Gemüths, und, so bald man sich von wichtigen Geschäfften losgemacht hat, ein Hang, sich an Dingen, die uns vorkommen, zu vergnügen, und sie von der leichten Seite anzusehen, gar keine verächtliche Gabe des Himmels. Ein Mensch von munterm Gemüthe zieht sich nicht nur besser aus allen Schwierigkeiten des Lebens, als ein ganz ernsthafter, oder gar etwas finsterer Mensch; sondern hat noch dieses zu gut, daß er nie ganz böse wird. Es giebt unstreitig ungleich mehr ernsthafte, als lustige Bösewichter.

Diese Gabe der Munterkeit kann, wo die Natur sie etwas kärglich gegeben, durch scherzhafte Werke genährt und vermehrt werden. Personen, die einen zu starken Hang zum Ernst fühlen, oder die durch etwas lang angehaltene ernstliche Anstrengung ihrer Kräfte die Munterkeit verlohren haben, können scherzhafte Werke von großer Wichtigkeit seyn. Wer erkennt nicht, wie wichtig es für den sittlichen Menschen sey, nach verrichteten Geschäfften sich an eine Tafel zu setzen, wo Munterkeit und feiner Scherz eine Verrichtung, die wir mit den Thieren gemein haben, zu einer Geist und Herz erquikenden Wollust machen?

Den schönen Künsten liegt eben so gut ob, diese heilsame Munterkeit zu befördern, als die Gesinnungen der Rechtschaffenheit lebhaft zu erweken. So wie den ehemaligen Arkadiern wegen ihres rohen Charakters die Musik zu einem Nationalbedürfniß geworden war, so könnten auch scherzhafte Werke, wenn nur die Musen und Grazien ihr Siegel darauf gedrukt haben, einer Nation, deren Charakter zu heftig, oder zu finsterem Ernste geneigt wäre, die wichtigsten Dienste thun. Man kann sie als Mittel zu vollkommnerer Bildung des Charakters einzeler Menschen und ganzer Völker brauchen.

Und wenn wir auch ihre Wirkung endlich blos als vorübergehend ansehen, wenn sie auch nur, um mich des Horazischen Ausdruks zu bedienen, laborum dulce lenimen, und als schmerzstillende und linderude Arzneymittel zu brauchen wären, so würde dieses allein ihnen einen beträchtlichen Werth geben.

Heil also den jovialischen Köpfen, deren geistreiche Scherze unsern von Arbeit ermüdeten Geist erquiken, die uns die Stunden des Unmuths verkürzen, und die das von Arbeit oder Verdruß schlaffe Gemüthe mit erquikenden Arzneyen wieder zur Munterkeit bringen. So verächtlich einem Philosophen der lechzende und nach Wollust schmachtende Schwarm der Bacchanten und Faunen ist, die alle Flüsse der Erde in Wein, und jeden Ort, den sie betreten, in einen Hayn der Venus verwandelt zu sehen wünschten, so schätzbar sind ihm jene nüchternen Lacher, die ihm auch in einen

*) — ut ne quid temere ac fortuito, inconsiderate negligenterque agamus, nec enim ita generati a natura sumus, ut ad ludum jocumque facti esse videamur: sed ad severitatem potius et ad quaedam studia graviora, atque majora. Ludo autem et joco uti quidem licet; sed, sicut somno et quietibus caeteris, tum, cum gravibus seriisque rebus satisfecerimus. Cic. de Off. L. I.

einem öden Hayn auf die Spuren scherzender Najaden führen.

Es ist anmerkungswürdig, daß die wahre Gabe zu scherzen selten leichten Köpfen und Menschen, deren Charakter herschende Fröhlichkeit ist, zu Theile wird. Die vorzüglichsten Scherzer sind diejenigen, in deren Charakter viel Ernst und große Gründlichkeit liegt, und die deswegen zu wichtigen Arbeiten aufgelegt sind. Der nüchterne, zu den größten Geschäfften tüchtige Cicero, konnte mit Recht über den unwitzigen Antonius, der sein Leben in Schwelgerey und lustigen Gesellschaften zugebracht hatte, spotten. Dieses trifft in der That noch allezeit ein, und dadurch scheinet die Natur selbst angezeigt zu haben, wie nahe der wahre Scherz mit dem Ernst verwandt sey.

Doppelt wichtig ist aber der Scherz, der Verspottung der Thorheit und Beschimpfung des Lasters zum Grunde hat. Ein großer Kunstrichter hat angemerkt, daß der Scherz unwiderstehliche Macht auf die Gemüther habe *). Wo ächter Scherz die Thorheit angreift, da wird sie unausbleiblich beschämt. Wird der Thor nicht selbst durch dieses einzige mögliche Mittel geheilet, so wird doch gewiß der, der davon noch nicht angesteckt ist, davor verwahret.

Dieses mag von dem Werth des Scherzes überhaupt hinlänglich seyn. Nun sollen wir auch die wahre Art und den, den schönen Künsten anständigen Geist desselben bestimmen. Aber da müssen wir mit Cicero sagen: Cujus utinam artem aliquam haberemus! Ein Deutscher hat versucht, die Kunst zu scherzen zu lehren **): aber wehe dem, der sie daraus zu lernen glaubt. „Es giebt zwey Arten des Scherzes, sagt Cicero, der die Sache wichtig genug hielt, sie in seinem vortrefflichen Werk von den Pflichten des Menschen, abzuhandeln: die eine ist unedel, muthwillig, schändlich und garstig: die andere von gutem Geschmak, feinern Sitten anständig, geistreich und sehr belustigend *).“ Er giebt hernach noch als Kennzeichen des schlechten Scherzes nicht nur die Niedrigkeit seines Stoffs und Ausdruks, sondern auch die Ausgelassenheit und den Muthwillen desselben an, der darin besteht, daß man ihn, zur Zeit, oder Unzeit, als ein Geschäfft treibet.

Die wesentliche Eigenschaft des guten Scherzes ist ohne Zweifel das, was Cicero das Salz desselben nennt, und was nichts anders ist, als der feine Witz, der sich besser empfinden als beschreiben läßt. Je weniger in die Augen fallend, je subtiler die Mittel sind, wodurch das Lustige in einer Sache an den Tag kommt; je verborgener es Menschen von wenig Scharfsinn, und von gröberem Gefühl ist: je mehr Salz hat der Scherz. Sucht man das Lustige oder Lächerliche einer Sache durch eine Wendung oder Vergleichung hervorzubringen, deren Ungrund durch geringes Nachdenken entdekt wird, so wird der Scherz frostig; braucht man dazu Begriffe und Bilder, die plump, grob, sinnlich sind und auch dem unwitzigsten Menschen von blos körperlichem Gefühl einfallen, so wird er grob. Beruhet er auf Subtilitäten, auf blos künstliche von keinem natürlichen Grund unterstützte Aehnlichkeiten,

*) Habet vim nescio an imperiosissimam et cui repugnari minime potest. Quinctil. Instit. L. VI. c. 3.

**) Matheus Delius aus Hamburg, dessen Werk de Arte jocandi sich im zweyten Theile der Sammlung, die unter dem Titel Deliciae poëtarum Germanorum herausgekommen ist, befindet.

*) Duplex omnino est jocandi genus; illiberale, petulans, flagitiosum, obscoenum; alterum elegans, urbanum, ingeniosum, facetum. De Off. L. I.

ken, Wortspiele u. d. gl. so wird er gezwungen und abgeschmakt.

Wir haben leider eine so große Menge scherzhaft seyn wollender Dichter in Deutschland, daß es leicht wäre, beynahe alle mögliche Gattungen des schlechten Scherzes durch Beyspiele, die man überall bey ihnen antrifft, kennbar zu machen. Es möchte bey dem so sehr ausgelassenen Hange zum Scherzen, der bey uns so herschend geworden, heilsam seyn, wenn sich jemand die Mühe gäbe, diese Beyspiele als Muster, wie man nicht scherzen solle, zu sammeln, und jungen Dichtern zur Warnung vorzuhalten.

Bis izt kann man eben nicht sagen, daß der ächte Scherz eine gemeine Gabe der deutschen witzigen Köpfe sey. Die Alten glaubten, daß das, was bey den Griechen ἀστειότης, bey den Römern urbanitas, hieß, und das nichts anders ist, als ein in der größern Welt und in feinern Gesellschaften gebildeter Geschmak, zum guten Scherz nothwendig sey. Aber gar viel unsrer jungen Dichter, deren Welt eine finstere Schule, und nach dieser ein kurzer, und meist in jugendlicher Ausgelassenheit zugebrachter Aufenthalt auf einer Universität gewesen ist, glauben zum Scherzen aufgelegt zu seyn, weil sie muthwillig seyn können.

Doch sind wir auch nicht ganz von Männern entblößt, die im wahren Geschmak zu scherzen wußten. Schon vor mehr als zweyhundert Jahren machte der Straßburgische Rechtsgelehrte, Johann Fischart, durch ächtes Scherzen dem deutschen Witz Ehre. Logau und Wernike wußten zu einer Zeit, da die deutsche Litteratur noch in der Kindheit war, nicht ohne Feinheit zu scherzen. Aber Hagedorn hat, wie in manchem andern Punkte des guten Geschmaks, also auch hierin die Bahn erst recht eröffnet. Liscov, Rost und Rabener sind bekannt genug; und auch Zachariä, wiewol er sich an weniger interessante Gegenstände gemacht, hat in seinen comischen Gedichten die Gabe zum Scherzen gezeiget. Daß Wieland den feinesten Scherz in seiner Gewalt habe, hat er bis zum Ueberfluß gezeiget. Nur Schade, daß seine Muse durch die Gesellschaft unzüchtiger Faune an ihrer ehemaligen Keuschheit großen Schaden gelitten. Dieser Mann, dessen Genie und außerordentlichen Talente ich so sehr als jemand erkennt, nehme es mir nicht übel, wenn ich hier frey gestehe, daß es mir noch nie begreiflich geworden, wie sein so scharfer Verstand ihm hat erlauben können, gewisse Stellen in seinen comischen Gedichten, die die muthwilligste Phantasie entworfen hat, stehen zu lassen. Die so seltene Gabe zu scherzen, die er in einem hohen Grad besitzt, und an so vielen Stellen seiner Schriften so glüklich angewendet hat, sollte er sie nicht als ein kostbares Geschenk der Natur ansehen, die nie zu Reizung gewisser Lüste, die an sich schon zu viel Reizung haben, anzuwenden ist? Der Jugend ist offenbar mit solchen Reizungen nicht gedienet*); und erschöpfte Wollüstlinge von

*) Ich erstaunte, als ich ganz neulich aus der hallischen gelehrten Zeitung vernahm, daß ein gewisser Schulmann in Sachsen einige auserlesene Stüke des Lucians, die er in griechischer Sprache für seine Schüler abdruken lassen, hier und da mit Stellen aus Wielands comischen Gedichten erläutert habe. Man sehe in den hallischen neuen gelehrten Zeitungen das 95. Stück vom Jahr 1773. Man siehet hieraus, wie so gar leicht gewisse Dinge von Unverständigen gemißbraucht werden! Hat denn die Jugend nöthig, zum Muthwillen angeführt zu werden? Wird sich nicht Herr Wieland ärgern, daß man das, was er für Männer, und zwar nur für die feinern Köpfe geschrieben hat, den Schulknaben zum Spiel vorlegt?

scheinen die wol, daß ein Mann von Verstand ihnen helfe die Einbildungskraft zu erhitzen?

* * *

Von dem Scherzhaften überhaupt, und den verschiedenen Gattungen der scherzhaften Poesie handeln, in lateinischer Sprache: Franc. Robortelli (Explicatio eorum omnium, quae ad quaest. de salibus pertinent, bey seiner Paraphrase der Poetik des Horaz, in s. In Librum Aristotelis De arte poet. Explicat. . : . Flor. 1548. Bas. 1555. f.) — Vinc. Madius (De Ridiculis, bey s. In Aristot. Librum de poet. Explanat. . . . Ven. 1550. fol.) — Marc. Ant. Bonciarius (Estaticus, s. De ludicra poesi, Dial. Prima pars in tres libell. distr. Acc. ejusd. Apol. pro poemate ludicro, Perug. 1618. 8.) — Franc. Vavassor (i) De ludicra dictione, Par. 1658. 4. ex edit. Kappil, Lips. 1722. 8. und in s. Werken, Amstel. 1709. f.) — — In italienischer Sprache: Aldeano (Nic. Villani) (Ragionamento sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e de' Toscani . . . Vin. 1634. 4.) — — In französischer Sprache: Jean Boivin (Disc. sur la poesie burlesque in den Mem. de Trevoux, Janv. 1718.) — Ebenders. vor seiner Uebersetzung der Batrachomyomachie, Par. 1717. 4. — Jean Louis Guez de Balsac (Discours contre la poesie burlesque, die 29te Dissertation in dem 2ten Bd. S. 688. s. Oeuvr. div.) — Bruzen de la Martiniere (Disc. sur le style burlesque en général, et sur celui de Mr. Scarron en particulier, bey der Ausgabe der Werke des Scarron. Amst. 1737. 12.) — Die Vorrede der französischen Uebersetzung des Ricciardetto, Par. 1766. 8. handelt, theoretisch und historisch, von der sogenannten Poesie burlesque. — Auch finden sich in dem Dial. du Mascarat et de St. Ange, Par 1649. 4. des Naude, eine Menge historischer Nachrichten über einen Theil der scherzhaften Poesie, des Burlesken nämlich. — — In deutscher Sprache: G. F. Meier (Gedanken von Scherzen, Halle 1744 1754 8. Engl. 1764. 12.) — J. J. Dusch (Abhandlung von der komischen Heldenpoesie, in seinen verm. crit. und satirischen Schriften. Alt. 1758. vergl. mit der Bibl. der sch. Wissensch. Bd 4. S. 537.) — Justus Möser (Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske Comischen 1761. 8. vermehrt, Bremen 1777. 8) — C. Meiners (Das 14te Kap. s. Grundr. der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch. gehöret in so fern hieher, als er von dem komischen Heldengedicht handelt.) — E. Platner (Der 896-905 §. des zweyten Buches s. neuen Anthropologie, S. 406 u. f. handelt von dem Scherz überhaupt, und von dem Scherzhaften in den Künsten; er setzt den Scherz in die Verspielung eines kleinen Uebels, welches schnell gehoben wird, um sich in Lust zu verwandeln.) — —

Scherzhafte Gedichte überhaupt sind geschrieben worden, bey den Griechen: Wenigstens mag, was der Scholiast des Euripides bey dem 962sten V. des Orestes erzählt, als Sage, hier stehen, daß ein Mädchen, Jambe die trostlose, ihre Tochter suchende, Ceres, durch Hersagung scherzhafter Verse zum Lachen bewogen habe. — Homer (Batrachomyomachia s. l. et a. 4. gr. et l. (Ed. pr.) Ven. 1486 4. Pal. 1562. 4. Gr. et lat. Lips. 1550. 4. Lond. 1721. 8. Lemg. 1789. 8. und sonst bey den Werken des Dichters. Erläuterungsschriften: Herm. v. d. Hardt Carmen Homeri de Batrachom. illustratum, Helmst. 1717. 8. De Batrachom. Homero vulgo adscripta, Auct. G. F. D. Goess. Erl. 1789. 8. Uebersetzt in das Italienische, von G. Sommariva, Ver. 1470. 8. Von Lod. Dolce, bey s. Ulisse, Ven. 1573. 4. Von Malpiero, Ven. 1642. 8. Von Angel. Mar. Ricci, Fl. 1741. 8. Von Ant. Lavagnoli, Ven. 1744. 4. (gr. lat. und ital.) Von Ant. Migliarese, mit dem Phädrus 1763. 8. Von Ridolphi, Ven. 1776. 8. Von Cesari, Ver. 1788. 8.

Eine Nachahmung derselben von Andr. Sarto, Flor. 1788. 8. In das Französische: Von Ant. Macault, Par. 1540. 4. Von Sal. Certon, Par. 1615. 8. Von Guil. Royhiet, Par. 1660. 8. Von Boivin, unter dem Nahmen Junius Biberius Mero, Par. 1717. 4. In das Englische: Von G. Chapmann mit der Odyssee 1614. 8. Von S. Parker 1700. 8. Von Parnell 1717. 8. und in s. Poems. Lond. 1772. 8. S. 53. In das Deutsche: von J. T. Damm (mit dem Text) Berl. 1735 8. Von Willamow (nebst dem Texte) Petersburg 1771. 8. Im 1ten St. des Journals für die Liebhaber der Litterat. Leipz. 1771 8. Von Theoph. Piper, Leipz. 1775. 8. S. übrigens den Art. Homer, S. 642. — — Auch lassen sich noch einige griechische Gedichte von Neuern, als die Galeomyomachia, Bas. 1518. 8. u. a. m. hieher rechnen. — —

Scherzhafte lateinische Gedichte, von römischen Dichtern: P. Virgilius Maro (Der, ihm zugeschriebenen Culex so wie die Copa, die sich bey den Ausg. s. Werke befinden.) — — Von neuern lateinischen Dichtern: Vinc. Opsopoeus (1530. Victoria Bacchi, s. de arte bibendi, Lib. IV. Lugd. B. 1648. 12. 1690. 8.) — Natalis Comes oder de Comitibus (†1582. Myrmicomyomach. Lib. IV. Ven. 1550. 8. Ital. Ven. 1550. 8.) — D. G. Morhof (Carmen de Ente rationis, heroicum joculare, Rost. 1664. 4. und in s. Oper. poet. S. 881.) — Th. Ceva (†1737. Da er selbst seinen Puer Jesus Lib. IX. für ein comico-heroicum carmen ausgab: so mag er denn auch hier seine Stelle einnehmen.) — Holdsworth (Muscipula, englisch im 5ten Bde. der Dodsleyschen Sammlung, S. 258.) —

Scherzhafte Poesien der Italiener: Sie leiten ihre scherzhafte Poesie überhaupt von den Provenzalen, und den Sicilianern her (s. Bettinelli Risorgimento d'Italia negli studi, nelle Arte etc. P. 2. C. 3. S. 111. Op. T. 4. Ven. 1781. 8.) und theilen sie in Poesia burchiellescha, pedantesca, contadinesca, boscherecia, maccharonica u. d. m. (s. den 12ten der Lettere inglese des Bettinelli. Opere, Bd. 7. S. 337.) eine im Grunde läßt sie aber auch in lyrische und epische scherzhafte Poesie sich eintheilen, und die angeführten Arten gehören zu der ersten, in soferne in ihnen nur Sonette, Lieder und dergleichen abgefaßt sind.—Die Poesia burchiellesca, später bernesca genannt, wird, wie schon bey dem Artikel Satire S. 160. bemerkt worden, billig zu den Satiren gerechnet, und von den Geschichtschreibern der italienisch. Dichtkunst, Satira giocosa genannt. Sie hat ihren Nahmen von Domenico di Giovanni, Burchiello gen. (weil er alla burchia, (au hazard) schrieb; und von burlare lachen, spotten, †1448) einem Florentinischen Barbier, und sie besteht, um mit den Worten des Crescimbeni (Istor. della volgar Poes. Bd. 1. S. 40. Ausg. v. 1731.) mich auszudrücken d'un viluppo di concetti fantastichi ammassati insieme senz' ordine, senza concessione, e senza speranza, che chi leggesse avesse mai avuto a capirne il senso, perlochè potrebbe diffinirsi, essere un casuale accozzamento di parole fatte in rima. Auch Fontanini, in s. Bibl. dell' Eloq. Ital. Bd. 2. S. 78. und Apost. Zeno, ebend. characterisiren sie nicht viel besser. Burchiello war indessen nicht der erste, welcher dergleichen Unsinn schrieb. Schon Ant. Pucci (†1373) und Franco Sacchetti waren ihm in gewisser Art zuvor gegangen (s. den Trattato della Satira Ital. del D. G. Bianchini, Flor. 1729. 4. S. 52 und 56.) Die Gedichte des Burchiello sind in der Form von Sonetten abgefaßt, und zuerst Flor. 1480. 8. und später mit den ähnlichen Arbeiten des Ant. Alamanni, Fir. 1552. 1568. 8. Ven. 1553. 1556. 8. (mit einem Commentar von Doni) Vic. 1597. 8. gedruckt. Auch hat Giov. Ant. Papini Lezione sopra il Burchiello, Fir. 1703. 4. geschrieben. Burchiello hat indessen der Manieren eigentlich drey ver-

verschiedene, die nur darin gleich sind, daß die einzeln Gedanken aus Räthseln, Sprichwörtern, possierlichen Einfällen bestehen; die erste ist ganz unverständlich; das heißt, die einzeln Gedanken jedes Ganzen hängen auf keine Art unter sich zusammen, und die einzeln Gedanken selbst sind räthselhaft, oder haben keinen eigentlichen Sinn; dergestalt, daß das Ganze sich schlechterdings auf nichts deuten läst; mit einem Worte, es sind, was wir Quodlibete nennen, und zwar von der schlechtesten Art; die zweyte besteht aus einzeln, zwar verständlichen Gedanken, Einfällen, Schnurren, Sprichwörtern; aber diese sind so aufgehäuft, so ohne Ordnung und Verbindung zusammengesetzt, daß das Ganze ohne Commentar sich nicht verstehen läßt; daher beyde denn auch, wenn sie in einer freyen, ungebundenen Form, und in ungleichen Versarten zusammengesetzt waren, Frotte oder Frottole (von farcire, wie Menage will) genannt wurden; in der dritten machen die einzeln Gedanken, Einfälle u. s. w. endlich ein faßliches bestimmtes Ganzes aus. So ungereimt solche Arbeiten im Grunde auch sind: so natürlich haben sie doch bey einem Volk, dessen herrschendes Seelenvermögen die Einbildungskraft ist, Beyfall finden müssen. — Von seinen Nachfolgern oder Nachahmern sind die besten: **Bern. Bellincioni** (†1491. Poesie, Mil. 1493. 4.) — **Giov. dell Ottonajo** †1527. **Lor. di Filippo Strozzi**, **Jac. Nardi**, **Franc. Fortini**, **Giamb. Gelli** †1563. **Franc. Giambullari** †1564. **Aless. Malegonelle** (Von diesen Verfassern sind die so bekannten Canti Carnascialeschi, welche bey Gelegenheit der, von dem Lorenzo de' Medici, in der Zeit der verschiedenen Carnavale, veranstalteten Festlichkeiten und Maskeraden abgefaßt und dazu gesungen wurden, und größtentheils aus solchen Possen, Einfällen, Sprichwörtern und Scherzen bestehen. Sie sind verschiedentlich gesammelt worden, als unter dem Titel, Canzone per andare in maschera, s. l. et a. 4. Ballatette del Magnifico Lorenzo de' Medici, di Mr. Angelo Poliziano, e di Bern. Giambullari, s. l. et a. 4. Die vollständigste, von Franc. Grazzini, Lasca gen. besorgte Sammlung führt folgende Aufschrift: Tutti i Trionfi, Carri, Mascherate, o canti carnascialeschi, andati per Firenze dal tempo del Magnifico Lorenzo de' Medici, quando egli ebbero prima cominciamento per insino a questo anno presente 1559. Flor. 1559. 8. Cosmop. (Flor.) 1750. 4. 2 Bde. mit K. Auch sind die Gesänge des Giovb. del Ottonajo, einzeln, mit dem Titel, Canzoni, o Mascherate carnascialesche . . . Fir. 1560. 8. gedruckt. Von diesen Festlichkeiten selbst geben Nachrichten, Vasari, in den Vite de Pittori, vorzüglich des Piero da Cosino, Bd. 3. S. 72. Ausg. von 1771. 4. und des Franc. Granacci, Bd. 4. S. 231. und Crescimbeni in seiner Istor. della volg. Poes. Bd. 1. S. 296. Ausg. von 1731. — **Lor. de' Medici** (Unter seinem Nahmen gehen, zwey, zwar in Terze rime, aber in derselben possierlichen Manier, abgefaßte Gedichte, La Compagnia dell Mantelluccio, und I Beoni, welche bey den Ausgaben der Sonette des Burchiello, Flor. 1568. 8. und bey den Opere burlesche, Lond. 1724. 8. 2 Bd. 1771. 8. 3 Bd. befindlich sind.) — **Matteo Franco** und **Luigi Pulci** (Sonetti . . . jocosi e da ridere, Fir. ohne Jahrz. 8. Vin. 1520. 8) — **Anton. Camillo di Pistoja** (Einige seiner Gedichte dieser Art sind in der Opera nuova di Vincenzo Calmeta . . . ed altri Autori, Sonetti, Dialogi a la Villanesca, Capitoli, Stramboti etc. Ven. 1507. 8. mit abgedruckt.) — **Marc. Filoreno** (Sylve, Strambotti juvenili, Sonetti juvenili, Ven. 1507. 8. Sylve, Capitoli juvenili, Capitoli senili, Strambotti senili, Disperate, Satire, Ven. 1516. 8.) — **Teof. Folengi** (Il Caos del Triperuno, Ven. 1527. 8.) — **Franc. Berni** oder **Bernia** (†1536. Brachte diese Dichterey, durch Reichthum an

an glücklichen Einfällen, Witz u. s. w. zur Vollkommenheit, daher sie denn auch von ihm den Nahmen Bernesca erhielt. Die erste Samml. s. Gedichte mit dem Titel Opere, erschien Ven. 1538. 8. und die erste correcte Ausgabe unter dem Titel, Opere burlesche, Fir. 1548-1555. 8. 2 Bd. enthält aber schon die Gedichte mehrerer Dichter dieser Gattung. Die neuern sind vermehrt, Lond. e Fir. (Neapel) 1723. 8. 3 Bd. Lond. 1724. 8. 2 Bd. Utrecht (Utrecht, oder vielmehr Rom) 1726. 12. 3 Bd. (sehr incorrect) ebend. 1771. 8. 3 Bd. gedruckt worden.) — **Lud. Martelli** (†1527) **Giov. Mauro** (†1536) **Frc. Mar. Molza** (†1544) **Agn. Firenzuola** (†1548) **Matt. Francesi** (†1555) **Giov. della Casa** (†1556) **Giovfr. Bino** (†1556) **Bened. Varchi** (†1566) **Dolce, Frc. Coppetta. Lud. Martelli, Girol. Ruscelli, Piet. Aretino, Frc. Grazzini, Lasca** gen. gehören zu den glücklichsten Nachahmern des Berni; und ihre Gedichte, in seiner Manier, finden sich, nebst noch einigen ähnlichen Gedichten von andern Schriftstellern, in den vorhin angeführten Sammlungen. Auch sind sie, zum Theil, in den Rime piacevoli di diversi, Rom. 1539. 4. Ven. 1540. 8. Ven. 1637. 8. enthalten, zum Theil, in den Sammlungen ihrer übrigen Schriften gedruckt. Mauro scheint der glücklichste Nachahmer des Berni zu seyn. — Die Zahl dieser Nachahmer ist überhaupt so groß, daß alle anzuführen, mir der Raum verbietet; ich schränke mich also nur auf die mir näher bekannten, oder merkwürdigern, ein. — **Franc. Ferrari** (Rime burlesche . . . Ven. 1570. 8.) — **Ces. Caporali** (†1601. Gieng von der Manier seiner Vorgänger in so fern ab, als diese, nach dem Muster des Berni, vorzüglich immer unter dem Schleier der Allegorie, zweydeutige und schlüpfrige Gedanken vortrugen, und er blos durch scherzhafte und lächerliche Einfälle, gefallen wollte. Zwar, in Rücksicht auf die Reinigkeit der Sprache, steht er unter ihnen; allein dafür führen auch jene den Leser oft auf einem etwas langweiligen, weitschweifigen Wege zum Lachen. Seine Rime piacevole erschienen, zuerst ohne seinen Nahmen, Ven. 1589. 12. und nachher Parma 1592. 12. Ven. 1608. 12. 1656. 12. 1662. 12.) — **Ces. Croce** (†1609. Mascherate, Ven. 1621. 8. Nach dem Muster der vorhin angeführten Canti Carnascialeschi. Ferner I Freschi de la Villa . . . Cuneo 1673. 8.) — **Aless. Allegri** (Rime piacevoli, Ver. 1605-1613. 4. 4 Th. La fantastica visione di Parti da Pazolatico, Lucca 1613. 4.) — **Giamb. Vignati** (Rime piacevole sopra la Corte, Lodi 1606. 8. Testamento di Mecenate, Lodi 1609. 8. Ven. 1637. 12. Le lagrime de' Poeti, Lodi 1610. 12. Alles in Terzinen.) — **Parm. Anselmi** (Humori . . . Gen. 1607. 8. Terzinen.) — **Giov. P. Fabri** (Quattro Capitoli . . . Trento 1608. 4. Due suppliche e due Ringraziamenti . . . . Trento 1608. 4.) — **Girol. Leopardi** (Dodici Capitoli piacevole, Fir. 1613. 4.) — **Ant. Abbondanti** (Il Viaggio di Colonia, Col. Agrip. 1627. 8. Il Viaggio a Treviri, Ven. 1627. 8. Gazzetta Menippea di Parnaso, Ven. 1628. 8. Alles in Terzinen.) — **Girol. Magagnati** (Capitoli burleschi . . . . Spira 1629. 12.) — **Lalli** (Rime giocose, Foligno 1679. 12.) — **Nic. Villani** (Bey s. angeführten Ragionamento sopra la poesia giac. . . Ven. 1634. 4. finden sich allerhand Poesie piacevoli. — **Agost. Coltellini** (Rime piacevole . . . Fir. 1641. 4.) — **Franc. Melosio** (War, wie Marino aller übrigen, so der Verderber der Poesia bernesca, im 17ten Jahrh. Seine im J. 1672. 12. gedruckten Poesie bestehen aus ungereimten Gegensätzen und doppelsinnigen geschrobenen Einfällen, welche sehr vielen Beyfall erhielten, und sehr viele Nachahmungen erzeugten, dergestalt, daß Melosio gleichsam Stifter einer Schule, und diese Schreibart von ihm Stilo Melosiano

losiano genannt wurde.) — Dom. Bartoli (Zu seiner Zeit fieng man an, den Stilo melosiano wieder zu verlassen. Rime giocose . . . Lucca 1703. 12.) — Giovb. Fagivoli (War einer der ersten, welche die gute Poesia bernesca wieder herstellten, und ein sehr fruchtbarer Schriftsteller in mehr, als einer Dichtart. Rime piacevole, Fir. 1729. 8. 2 Bd. und, unter der Aufschrift: Fagiuolaja . . . Amst. 1729. 12.) — Bast. Biancardi (Rime bernesche, Ven. 1732. 12.) — Gius. Baretti (Poesie piacevole, Tor. 1750. 4. 1764. 8. 2 Bd.) — Carlo Gozzi (La Tartana degli Influssi, Par. 1757. 8. und im 8ten Bd. s. Opere, Fir. 1774. 8. Die Atti granellesci, benannt von der, in Venedig errichteten Academia granellesca, und erschienen in den J. 1760 u. f. sind scherzhafte satirische Gedichte auf Goldoni und Chiari, und finden sich größtentheils gesammelt in dem 8ten Bd. seiner Opere, S. 135 u. f. Sie sind indessen bey weitem nicht alle in dem Stilo burlescho abgefaßt. Vorzüglich gehört zu den ernsthaften Satiren die Astrazione, in reimfr. Versen, Opere, Bd. 6. S. 53. Ratto delle Fanciulle castellane, ebend. S. 71. Von s. Marfisa, s. die Folge.) — Gasp. Gozzi (Il Trionfo dell' umilità . . . Ven. 1764. 8. Glücklicher Nachahmer des Berni.) — Uebrigens handeln von dieser, zur Satire gewöhnlich gezählten Poesia burchiellescha, oder bernesca, Crescimbeni, im 1ten Bd. s. Istor. della volgar Poesia, S. 93 und 359. Ausgabe von 1731. Quadrio in der Stor. e rag. Bd. 2. S. 551 u. f. Bisso, in s. Introduzione alla volgar poesia, P. 3. C. 7. §. 4. S. 261. 7te Ausg. — —

Die *Poesia pedantesca* soll, dem Crescimbeni zu Folge (a. a. O. S. 73.) durch Camillo Scrofa (1576) eigentlich in Form gebracht, und zu einer besondern Dichtart gemacht, oder doch vorzüglich berühmt geworden seyn. Denn, dem Ruscelli zu Folge, ist sie schon vorher von Dom. Veniero, in eben diesem Jahrhunderte, zuerst gebraucht worden. Sie besteht in Vermischung verschiedener Sprachen, oder vielmehr in der Abänderung lateinischer Wörter und Endungen in Italienische. Diese Sprachenmengerey ist aber schon sehr alt; ursprünglich wohl aus Unwissenheit, oder Mangel an Wörtern und Redensarten entstanden; hernach haben Pedanten, zum Beweise ihrer Gelehrsamkeit, sie getrieben, und endlich Spötter, zur Verhöhnung dieser, und als Nachahmung derselben, sie gebraucht. Der erste Dichter, welcher diese Dichtart absichtlich bearbeitete, und zur Vollkommenheit brachte, war, wie gedacht, Camillo Scrofa, der, unter der Aufschrift Cantici di Fidenzio Glottochryfio, Ludimagistro, Fir. (1565) 1572. 1586. 8. Ferr. (1568) 8. einen Band Gedichte in diesem Style, mit ähnlichen Gedichten anderer, herausgab. Sie sind, vermehrt mit Gedichten dieser Art, Vic. 1611. 12. Fir. (Nap.) 1723. 8. Vic. 1743. 8. wieder aufgelegt worden. Weil er darin vorzüglich die Sokratische Liebe des Fidenzio Glottocrisio spöttisch besang: so wurde diese Dichtart auch Fidenzianische Poesie genannt. — Ant. Mar. Garofani (L'Hippocreivaga Musa Invocatoria . . . Ferr. 1580. 8.) — Agostino Coltellini (†1693. Endecasillabi Fidenziani, Fir. 1641. 8. vermehrt mit einem 2ten Theile, Fir. 1652. 12. La Mantissa Fidenziana, Fir. 1669. 12. Auch wird ihm La Fistula del Magistro Ficardo, 1652. 12. zugeschrieben.) — Ungenannter (Endecasillabi di Essione Partico Callifilo, . . Vin. 1684 und 1686. 12.) — Stef. Pai (hat einen Dithyramben in diesem Style geschrieben, welchen, unter andern, Quadrio, in seiner Stor. e ragione, Bd. 3. S. 163. eingerückt hat.) — Uebrigens geben besondere Nachrichten von der Poesia pedantesca, Nic. Villani, in s. Ragionamento, Vin. 1634. 4. S. 85. Crescimbeni, in s. Storia della volgar poesia, Bd. 1. S. 73. 366. 379. Ausgabe von 1731.

Quadrio, in s. Stor. e rag. Bd. 1. S. 218 u. f. — —

Die *Poesia contadinesca*, auch villanesca genannt, besteht aus Liebesgedichten und Erklärungen in bäurischen Redensarten und Tone, und in mehrern Octaven abgefaßt, dergestalt, daß, wenn jene Gedichte nur aus einer Octave bestehen, sie Rispetti heißen. Lor. de Medicis wird für den Urheber derselben gehalten, wenigstens ist kein früheres Gedichte dieser Art, als s. Lode della Nencia, bey s. Canzoni a Ballo, Fir. 1568. 4. — Luigi Pulci (Lode della Becca, ebend.) — Gabr. Simeoni (Rime e Concetti villaneschi . . . per la Tonia del Tantara, bey seinen Satiren, Tor. 1549. 8.) — Franc. Deni (Stanze dello Sparpaglia alla Silvana sua Innamorata, bey s. Pistollotti amorosi, Ven. 1552. 8. 1558. 8.) — Giac. Cicognini (Stanze di Cecco alla Tina, bey seiner Descrizione del Corso al Pallio de Villani . . . Fir. 1619. 4.) — Frc. Baldovino (Il Lamento di Cecco da Varlungo, Fir. 1649. 4.) — Auch finden sich deren in der bekannten Tancia des Mich. Agnol. Buonarotti, Fir. 1612. 8. — Uebrigens liefern mehrere Nachrichten von der Poesia contadinesca, oder villanesca, Crescimbeni, im 1ten Bd. S. 204. seiner Istor. della volgar poesia, Ausg. von 1731. und Quadrio in s. Stor. e rag. Bd. 3. S. 292. — —

Die *Poesia boschereccia* ist, in so ferne, der Gegensatz der Poesia burchiellesca, als sie, indem der Ton dieser niedrig und gemein ist, den erhabenen, ernsthaften Ton annimmt, aber übrigens ist sie, in Ansehung der Unverständlichkeit, ihr völlig gleich, und wird zu ihr gezählt. Crescimbeni glaubt, sie sey deswegen so benennt worden, weil sie im Grunde einem, aus der Ferne, schön scheinenden, grünen, aber innerlich verwachsenen unwegsamen Gehölze gleich ist, und erzählt, daß sie, im 16ten Jahrhunderte, zur Verspottung derjenigen Gelehrten, welche so geflissentlich und gerne Commentarien schrieben, erfunden wurde. Mar. Buonincontro soll zuerst Sonette dieser Art geschrieben haben, sie scheint indessen, da jene Thorheit sich allmählig wenigstens gemindert hat, aus der Mode gekommen, und nie sehr stark betrieben worden zu seyn. S. Crescimbeni Stor. della volgar poesia, Bd. 1. S. 361. a. A. — —

Eben dieser Schriftsteller, a. a. O. S. 362. zählt zu der Poesia burchiellescha noch die sogenannten Sonetti Mattaccini, indem diese im Tone jener abgefaßt, und wohl nur deswegen besonders benannt worden sind, weil deren immer mehrere zusammen gehören, und der Endlaut der Reime in allen gleich ist, dergestalt, daß sie einige Aehnlichkeit mit einer Reihe sich gleich bewegender Tänzer haben. Ann. Caro hat deren von dieser Art, und unter dieser Aufschrift verfaßt. — —

Die *Poesia maccharonica* unterscheidet sich vorzüglich dadurch von den angeführten, ähnlichen Dichtarten, daß sie italienische Worte latinisirt. Ars ista poetica, sagt einer der ersten Macaronischen Schriftsteller (Folengi selbst apud Menag. in dem Dict. Etymol. Ausg. von 1694. S. 462. Voc. Macarons) nuncupatur Ars *Macaronica* a macaronibus derivata, qui *Macarones* sunt quoddam pulmentum, farina, caseo, butyro compaginatum, grossum, rudu et rusticanum. Ideo Macaronica nil nisi grossedinem, ruditatem et *Vocabulazzos* debet in se continere. Dieser Folengi war, indessen nicht, wie es gewöhnlich heißt, der eigentliche Erfinder dieser Dichtart; und wenn solche nicht auch schon von den Provenzalischen Dichtern sollte absichtlich gebraucht worden seyn: so kennt man doch wenigstens jetzt einen seiner Vorgänger. Dieses ist Typhis Odaxius († 1488. S. Scardeon. Antiq. Patavin. S. 239.) ein Paduaner, aus dem 15ten Jahrh. dessen Carmen macaronicum de Patavinis quibusdam arte magica delusis s. l. et a. 4. in der Biblioth. Pinelliana ausführlich beschrieben

ben worden ist. — Teof. Folengi (†1544. Der berühmteste seiner Nachfolger, und bekannt unter dem Nahmen Merlin Coccaie (Seine Phantasiae Macaronicae, nur 17 an der Zahl, oder vielmehr die ersten 17 Bücher seines Baldo, eines scherzhaften epischen Gedichtes, worin die Thaten und Abentheuer des Baldo da Cippada erzählt werden, erschienen zuerst, Ven. 1517. 8. und sind nachher vollständig in 25 Ges. Ven. 1521. 12. unter dem Titel, Opus Merlini Cocaji, und vermehrt mit einem ähnlichen Gedichte, Zanitolella, oder die Liebeshändel des Tonellus und der Zanina, und der Moschea, oder dem Kriege der Fliegen und Ameisen, und nach dieser Ausg. wiederebend. 1554. 8. 1564. 8. 1613. 12. Amst. 1692. 8. ebend. 1771. 4. 2 Bd. abgedruckt worden. Der Verf. gab indessen, bey seinen Lebzeiten, eine sehr veränderte Ausgabe, unter der Aufschrift, Macaronicarum poema . . . (Ven. 1530.) 8. welche aber nicht den angeführten zur Grundlage gedient hat. Auch sind sie nur nach den erstern, unter dem Titel: Hist. macaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais, plus l'horrible bataille adv. entre les mouches et les fourmis, Par. 1606. 12. 1734. 12. 2 Bde. in das Französische gebracht worden. Ausser diesen, eigentlich Macaronischen Poesien schrieb Folengi auch, unter dem Nahmen Limerno Pitocco, den Orlandino . . . Ven. 1520. 1530. 1539. 8. Lond. 1773. 12. in 8 Gesängen oder Capitoli, im Stilo bernesco, und das Caos Triperuno . . Vin. 1527. 8. in drey Selve, nicht wie Warton (hist. of Engl. poet. Bd. 2. S. 357.) sagt, eine Parodie auf Dante's Inferno, sondern eine allegorische Geschichte seines eigenen Lebens, und grösstentheils in lat. Versen; auch bey einigen der vorhin angeführten Ausgaben befindlich. Nachrichten von dem Verfasser und den Werken geben Thomasini, in den Elog. Patavinar. Pat. 1644. 4. S. 71. (aber etwas fabelhaft.) Baillet in den Jug. des Sav. N. 1276. T. IV. P. I. S. 187. Ausgabe von 1725. und Fontanini, oder vielmehr Ap. Zeno, in der Bibl. dell' Eloq. Ital. Bd. 1. S. 301 u. f. Ausg. von 1753.) — Guarino Capella (Macharonea in Cabrinum Gagamagogae Regem composita, multum delectabilis ad legendum et sex libris distincta. Arimini 1526. 8.) — Barth. Bolla (1570. Nova Novorum novissima, s. Poemata stilo macaronico conscripta, qui faciunt crepare lectores et saltare capras ob nimium risum . . . 1604. 12. De novo magna diligentia revisitata et augmentata, stamp. in stampatura, Stampator. 1670. 12. Der Verf. lebte in Deutschland.) — Bern. Stephonius (†1620. Erythraeus führt ihn in der Pinacoth. I. S. 160 als Verf. macaronischer Gedichte an; ich weiß solche aber nicht näher nachzuweisen.) — Ces. Orsini (Magistri Stoppini, Poet. Ponzan. Capricia Macaronica, Pad. 1636. 8. Ven. 1639. 12. Crem. 1640. 12. Ven. 1653. 12. Mediol. 1662. 12. 1688. 12. C. nov. append. Ven. 1700. 16. Der macaronischen Gedichte sind acht.) — Barth. Zanclaio (Cittadinus macaronicus metrificatus, overum de piacevoli conversantis costumantia, Somnia trenta quinque 1647. 8.) — — Sammlungen von dergleichen Gedichten: Macharonea varia diversis linguis conscripta, praesertim latine, s. l. et a. 16. Die Verf. sind unbekannt. — Wegen der macaronischen Gedichte von Dichtern anderer Völker, s. die Folge. — — Uebrigens gehören zu der Poesia Maccharonica noch einige andre ähnliche Sprachmengereyen, und Sprachverstümmelungen, als wenn Wörtern andre als die gewöhnlichen Bedeutungen gegeben, oder ganz neue Wörter erfunden werden, u. d. m. — Mehrere Nachrichten von der Poesia maccharonica geben Crescimbeni, in s. Storia della volgar poesia, Bd. 1. S. 367. d. a. A. Quadrio in seiner Stor. e rag. Bd. 1. S. 216. — Auch handelt davon noch die Vorrede vor der in der Folge vorkommenden Polemo Middinia,

so wie Debure in der Bibliogr. instruct. Bell. Lett. Bd. 1. §. 6. S. 445 u. f. —

Die vorgedachten scherzhaften Dichtarten gehören, wie gedacht, größtentheils zu den lyrischen Poesieen dieser Art; auch haben sie deren sogar in der Form von Dithyramben, z. B. von Nic. Villani, bey dem angeführten Ragionamento. — —

Zu den epischen scherzhaften Poesieen der Italiäner gehören überhaupt: La prodiga vita dell' Immoderato Lipotopo, Ven. 1552. 8. — Betto Arrighi (La Gigantea, Fir. 1547. 1566. 4. und bey den Stanze del Lasca, Flor. 1611. 12. Apostolo Zeno, bey dem Fontanini 294 N. x) schreibt sie dem Girol. Amelonghi zu.) — S. Aminta (La Nanea, Fir. 1548. und mit dem vorigen in den beyden letzten Ausgaben. zur Verspottung derselben geschrieben.) — Ant. Franc. Grazzini, Lasca gen. (La Guerra de' Mostri, Fir. 1584. 4. (unvollendet.) — Guil. Dati (La contesa di Parione, Fir. 1596. 4.) — Ces. Caporali (La vita di Mecenate . . . Mil. 1604. 12. Ven. 1608. 12. Perug. 1615. 12. In Terzinen; eines der angenehmsten Gedichte dieser Art.) — Giamb. Andreino (Lo sfortunato poeta, Mil. 1606. 8. nur 5 Ges. vermehrt, unter dem Titel: L'Olivastro, ovvero il poeta sfortunato . . . Bol. 1642. 4. in 24 Ges.) — Girol. Mazgagnati (La vita di Romolo e di Numa Pompilio . . . Ven. 1614. 8.) — Franc. Bracciolini (1) Lo scherno degli Dei, Fir. 1618. 4. Ven. 1618. 12. vermehrt mit einem Gesange, Rom. 162. 12. Ven. 1627. 12. Bol. 1686. 12. 2) La Fillide Civetina, bey dem vorigen. 3) Il Batino, ebend. 4) La Morte dell' Orvietano, und 5) Il Convito di Cecco Antonico, werden vom Quadrio in s. Stor. e rag. Bd. VI. S. 723. auch, als dergleichen Gedichte von ihm u. d. als gedruckt in seinen Poesie, Rom. 1639. 12. angeführt; ob sie darin sich befinden, weiß ich nicht.) — Giamb. Lalli (La Moscheide ovvero Domiziano il Moschicida . . . Ven. 1619. 12. Mil. La Franceide, Ven. 1629. 12. Mil. 1630. 12. 6 Ges. der, so schlüpfrige Gegenstand, die großen Blattern, mit ziemlichem Anstande behandelt.) — Ungen. Opera nuova, piacevole e da ridere in ottava rima, e di bellissime figure adornata di un Villano lavoratore, nominato Grillo, il quale volle diventar Medico, Par. 1622. 8.) — Aless. Tassoni († 1635. La Secchia, Poema eroicomico . . . Par. 1622. 12. verbessert, und unter dem Titel, La Secchia rapita, Roncigl. (Roma) 1624. 12. Ven. 1630. 12. Moden. 1744. 4. (b. A.) Ven. 1747. 8. Par. 1766. 8. 2 Bd. Ven. 1777. 8. Uebersetzt in das Französische, von P. Perrault, Par. 1664. 12. 2 Bd. Von Cedors, Par. 1759. 12. 3 Bd. In das Englische, Lond. 1715. 8. In das Deutsche, Hamb. 1781. 8. von H. Fr. Schmit, vorher in der italienischen Anthologie; auch eine Probe in dem Schirachschen Magazin. Das Leben des Dichters, von Muratori geschrieben, findet sich bey der Modeneser und den folgenden Ausgaben, so wie eines in den Vies des Hommes et des Femmes illustres d'Italie, Yverd. 1768. 12.) — Vital. Salensi (Il Trifanello fuoruscito di Colonia . . . Bresc. 1624. 12. Da der Verfasser dieses Gedichtes schon um das J. 1583. gelebt haben soll: so ist es, wahrscheinlicher Weise, auch schon früher zuerst gedruckt worden.) — Giul. Ces. Croce (La Tepeide, Abbattimento amoroso d'animali terrestri ed aerei, colle Nozze della Rana, e del Passerino, e il Nascimento della Cavaletta, e del Grillo . . . Bol. 1636. 8.) — Flav. Fieschi (La Valtellina, Ven. (1638.) 12. ein sehr mittelmäßiges Product.) — Felice Melenzio (La Gigantomachia, s. l. et a. 8. in reimfreyen Versen.) — Carlo Torire (I Numi Guerrieri, Ven. 1640. zwölf Ges. in Octaven.) — Fulv. Gherardi (I due poeti contrarj carcerati in Parnaso, de' quali il più Ignorante è sentenziato da Apollo alla Berlina . . . Bol. 1640. 8.

In Octaven und im Stilo bernesco.) — Bart. Bocchini (Le Pazzie de' Savj, ovvero Il Lambertaccio . . . . Ven. 1641. 12. Bol. 1653. 12. 1669. 12. Eine Sat. auf die Modeneser, zur Vergeltung des Tassonischen Wassereimers, und der darin befindlichen Spöttereyen über die Bologneser.) — Pietro de' Bardi (Il Poemone, ovvero Avino Avolió Ottone e Berlinghieri, Fir. 1643. 12. Eine Verspottung der Romanhelden, oder Travestirung romantischer Epopeen, die aber auch wohl älter seyn muß, weil der Verf. um das J. 1585. lebte.) — Carlo Dottori (L'Asino . . . Ven. 1652. 12. Zehn Gesänge in Octaven, veranlaßt durch das Sinnbild eines Esels, das die Vicentiner einst in einem ihrer Kriege führeten, und das zu einem Sprichworte Anlaß gegeben hat.) — Franc. Fulvio Frugoni (La Guardinfanteide . . Par. 1653, 12. Auf die Fischbeinröcke des Frauenzimmers.) — Lor. Vittori (La Troja rapita . . . Macer. 1662. 12.) — Lor. Lippi (†1664. Il Malmantile racquistato . . . Finaro 1676. 12. Fir. 1688, 4. ebend. 1750. 4. Par. 1768. 12.) — Giov. Cam. Peresio (Il Maggio romanesco ovvero il Palio conquistato . . . Ferr. 1688. 8. In römischer Volkssprache.) — Ippolito Neri († 1709. La Presa di S. Miniato in seinen Saggi di Rime, Lucca 1708. 8.) — Giov. Mar. Raperini (Arlichino . . . Heidelb. 1718. 4.) — Art. Ascetti (La Calidora, ovvero il Governo di Malmantile . . . Fir. 1734. 8. Acht Gesänge in Octaven.) — Bertoldo con Bertoldino, e Cacasenno . . . Bol. 1736. 4. Ven. 1737. 8. Dresda 1779. 8. Ein, aus einem prosaischen Romane des Giul. Cef. Croce gezogenes, und von zwanzig verschiedenen Personen verfaßtes scherzhaftes Gedicht. Es ist auch in den bolognesischen und venezianischen Dialekt übersetzt worden. — Girol. Baruffaldi (Il Grillo, Ver. 1738. 8. Vin. 1738. 8. Zehn Ges. Das vorher schon angeführte Werk eines Ungenannten, modernisirt.) — Giul. Ces. Beccelli (Il Gonella . . . Ver. 1739. 4. Aus einem im J. 1584. geschriebenen Romane gezogen.) — Saver. Bettinelli (Le Raccolte, Canti IV. Ven. 1751. 4. verbessert, Mil. 1752. 4. Il giuoco delle carte, Ven. 1778. 8. Il mondo della Luna, sämmtlich im 5ten Bd. s. Op. Ven. 1781. 8.) — Bart. Corsini (Il Torrachione desolato, Bol. 1750. 12. 2 Bd.) — Gian. Carlo Passeroni (Il Cicerone . . . Mil. 1750 u. f. 8. 6 Bd. Bas. 1775. 12. 6 Bd.) — Ant. Frizzi (1) La Salameide, Ferr. 1772. 8. 2) Il Veglione, Ferr. 1776. 8.) — Abt Parini (1) Il Mattino, Ven. 1763. 8. 2) Il Mezzo giorno. 3) La sera. 4) La Notte; Deutsch, unter der Aufschrift: Die vier Tageszeiten in der Stadt, Frkft. 1778. 8.) — Carlo Gozzi (La Marfisa, Fir. 1772. 8. und als der 7te Bd. seiner Werke.) — Ottav. Girolami (Il Tempio della Folia, Lucca 1778. 8.) — Graf Durante (L'uso, Berg. 1778. 8. in reimfreyen Versen, und mehr zu den Satiren gehörig.) — Clemente Bondi (La giornata villareccia, in Octaven, in s. Poemetti, Ven. 1779. 8. L'uso, ebend. Auch dieses letztere, in reimfreyen Versen, abgefaßte Gedicht gehört eigentlich zu den Satiren.) — Angel. Talassi (La Piuma recisa, Ven. 1778. 8.) — Giac. Vitorelli (Bey s. Rime, Bass. 1784. 8. findet sich ein scherzhaftes Gedicht, I Maccharoni.) — Ungen. (Il primo Pittore, Canti V, Ver. 1792. 8. — Uebrigens ist zu Florenz, im J. 1775 u. f. eine Sammlung der frühern heroisch comischen Gedichte der Italiener, unter der Aufschrift, Poemi Eroico-Comici in 6 Bden, erschienen. — Und von dieser Poesie, zu welcher aber einige der zuletzt angeführten Gedichte nicht, obgleich zu den scherzhaften überhaupt, gehören, handeln, Crescimbeni, in seiner Storia, Bd. 1, S. 355, und Quadrio in s. Stor. e rag. Bd. 6, S. 719 u. f. — Auch will ich hier noch

noch einige Gedichte wenigstens überhaupt nennen, welche gewöhnlich zu den scherzhaften gerechnet werden, ob sie gleich nur schmutzig sind, als von Luigi Transillo (Il Vindemiatore, Nap. 1534. 4. und unter dem Titel, Stanze della coltura degli Orti delle Donne, Ven. 1550. 8. Auch werden eben diesem Verfasser die Stanze in lode della menta 1540. 8. zugeschrieben.) — Franc. Mar. Molza (La Ficheide, Bald. 1539. 4. mit einem Commentar des An. Caro, und bey den Ragionamenti des Aretino, s. l. 1538. 8. Bayle hat dem Verf. einen Artikel gewidmet, scheint aber doch das Werk selbst nicht gesehen zu haben.) — Auch gehört das Capitolo del forno des Bembo, so wie das Capitolo della Fava des Mauro hierher, welche sich aber bey Opere burlesche befinden. — Die verschiedenen Parodieen und Travestirungen epischer Gedichte sind bey diesen selbst angeführt. — S. übrigens den Artikel Lied. — —

Scherzhafte Gedichte von spanischen Schriftstellern: Bey dem Art. Romanze ist der scherzhaften Gedichte in dieser Form überhaupt gedacht, und die burlesken Romanzen des Gongara überhaupt angeführt; allein es sind deren noch von sehr vielen Dichtern mehr geschrieben worden. So enthält, z. B. in den Poesias des Quevedo, Brux. 1661. 4. im 3ten Bd. der Obras, die 5te Muse, Letrillas burlescas, S. 197. und die 6te S. 255. nichts als Poesias burlescas, in Sonetten, Canzonen, u. s. w. bestehend. Wegen der eigentlichen scherzhaften Gedichte, s. den Art. Lied. — —

Scherzhafte epische Poesien: D. Jos. de Villaviciosa (La Moschèa . . . . 1625. 4. Mad. 1777. 8.) — Lope de Vega (La Gatomachia, in s. Rimas humana y divinas . . . . Mad. 1634. 1674. 4. und im 2ten Bde. S. 207. des Parn. Espan. Deutsch im 1ten Bd. S. 116. des Bertuchschen Magazines der spanischen und portugiesischen Litteratur, Weim. 1780. 8. Uebrigens ist wohl nicht Lope de Vega, wie Hr. V. daselbst, S. 117. sagt, der älteste spanische Dichter in dieser Gattung; die, von ihm selbst angeführte Moschèa ist ja früher erschienen.) — Jos. de Philestra (El Robo de Proserpina, Mad. 1731. 4.) — D. Gabr. Alvarez de Toledo (La Burromachia, Tol. 1740. 4.) — Auch habe ich noch dem Quevedo ein ähnliches Gedicht, unter dem Titel, Orlando, zugeschrieben gefunden, das ich nicht näher nachzuweisen weiß. Ferner gehören hieher noch mancherley Erzählungen, als die fabula de Apolo y Dafne von Jac. Polo de Medina, im 3ten Bd. S. 338 des Parn. Espan. Die fabula de Acteon, von Frc. de Castillo, ebend. Bd. 7. S. 58. Die fabula de Alfeo y Aretusa, Burlesca von Anast. Pantaleon de Rivera, ebend. S. 321. Die fabula del Fenix, von Ebend. ebend. S. 328. Die fabula de Acteon, von L. Barahena de Soto, ebend. Bd. 9. S. 89 u. a. m. Velazquez, S. 438. d. Uebers. hat sonst noch einige burleske Komödien zu den scherzhaften Poesieen gezogen; allein mich dünkt, als ob dadurch immer die Gränzen der verschiedenen Dichtarten verwirrt würden. S. übrigens seine Geschichte der spanischen Dichtkunst, S. 454 u. f. — —

Scherzhafte Gedichte von französischen Dichtern: In der Macaronischen Manier: Dem Vavassor (De ludicra Dictione, S. 437. Ed. Kappii) und dem Merveßin (Hist. . . . . de la poesie franc. S. 139. Amst. 1717. 12.) zu Folge war Antoine Arena, oder vielmehr eigentlich de la Sable († 1544) wenn nicht in Frankreich der Urheber, denn doch der vornehmste Schriftsteller in dieser Dichtart. Sein, so viel ich weiß, erstes maccaronisches Gedicht ist, Ad suas Compagnones studiantes qui sunt de persona friantes, bassas dansas in galanti stilo bisognantes, dessen Erscheinungsjahr mir nicht bekannt ist, das aber schon in der Lyoner Ausg. von 1529. 12. auf dem Titel als novo correctas et politer augmentatas cum Guerra Romana totum ad longum sine sequire, et

et cum guerra Neapolitana et cum revolta Genuesi, et Guerra Avenoniensi heißt, und nachher noch, ebend. 1531. 8. 1533. 12. 15–2. 8. 16. a 8. s. l. 1670. 12. gedruckt worden ist. Auch soll eine Ausgabe mit der bloßen Aufschrift, Utilissimum Opus Guerrarum et Dansarum, impressatum in bragardissima Villa de Paris per discretum hominem Magister Julium Delfinum de Piemontum de anno 1574. 8. vorhanden seyn; und in dem Cat. Bibl. Reg. Par. wird eine Ausgabe der Guerra Romana, Neapolit. et Genuensi, Par. 1570. 8. und eine andre, cum epistola ad Joa. Rosseam, Par. 1574. 8. angeführt. 2) Meigra Entrepriza Catoliqui Imperatoris quando de Anno D. 1536 veniebat per Provinciam bene corrosatus in postam prendere Fransam cum Villis de Provensa. propter grossas et minutas gentes rejohire (Avign. 1537) 12. Brux. 1748. 8. Lyon 1760. 8.) — Remy Belleau (†1576. schrieb, in dieser Manier: Dictamen metrificum de bello Huguenotico et Reistrorum Pigliamine ad Sodales, das, so viel ich weiß, bey den s'Eschole de Salerne, trad. . . p. Jean de Milan, P. s. a. 12. 1650. 4. 1651. 12. und auch bey der Ausg. der Gedichte des Arena v. J. 1670. 12. so wie einzeln, 1725. 8. abgedruckt ist.) — Frz. Hottomann (†1590. Seine beyden, bey dem Art. Satire, S. 154 b. angezeigten Schriften sind in diesem Style abgefaßt.) — Theod. v. Beza (†1605. Die, eben daselbst von ihm angezeigte Schrift gegen den Präsidenten Lizet, ist in eben dieser Manier geschrieben.) — —

Sogenannte burleske Gedichte: Das Wort selbst wurde, in die französische Sprache, aus der italienischen (von burla, s. Orig. della Lingua Ital. . . . dal E. Menagio, Par. 1699. 4. p. 207.) ungefähr ums J. 1670. eingeführt (s. Dict. Etymol. . . . par Mr. Menage, Par. 1694. f. S. 140 u f.) Es gab indessen schon frühere Gedichte in dieser Manier und das älteste, mir bekannte, ist von Berenger de la Tour (1551) und führt den Titel: Naséide dédiée au grand Roy Alcofribas Nazier, bey s. Choréide, autrement Louenge de Bal, Lyon 1556. 8. Indessen brachte erst J. Frc. Sarrasin (†1655) das Wort Burlesque vorzüglich in Umlauf. Er schrieb in diesem possenhaften Style, die Defaite des boutsrimés, ou Dulot vaincu, la Souris u. a. S. m. Menage gab s. W. Par. 1656. 4. heraus. Einige Nachrichten von ihm finden sich in Baillets Jugem. des Sav. Poet. mod. N. 1502. T. IV. P. 2. p. 264. Amst. 1725. 12.) — Paul Scarron (†1660. Typhon ou la Gigantomachie, Par. 1644. 12. und in s. Oeuvr. Par. 1645. 4. 2 Bd. 1685. 12. 10 Bd. so wie noch mehrere Gedichte dieser Art, als die Requete au Cardinal. Sein Virgile travesti ist bereits bey dem Artikel Aeneis angeführt. Einige Nachrichten finden sich im Baillet, Poet. mod. N. 1499. S. 252. a. a. O.) — Ang. Menage (†1692. Seine, bereits in dem Art. Satire angeführte Requête des Dictionnaires wird zu den Poesies burlesques gerechnet.) — J. Mich. de Nismes (L'Embarras de la Foire de Beaucaire, Amst. 1700. 8.) — Ungen. (Lunettes à eclaircir la vue, Poeme burl. 1769. 12.) — Uebrigens sind dieses bey weitem nicht alle burleske Gedichte der Franzosen. Pelisson, in s. Relation contenant l'Hist. de l'Academie françoise, S. 72. Ed. de Paris 1671. sagt, daß, nachdem das Wort burlesque einmahl durch Sarrasin in Frankreich eingeführt gewesen, il s'y deborda, qu'il y fit d'étranges ravages. Ne sembloit-il pas toutes ces années dernières que nous jouassions à ce jeu où qui gagne perd? et la plupart ne pensoient-ils pas que pour écrire raisonnablement en ce genre, il suffisoit de dire des choses contre le bon-sens et la raison? Chacun s'en croyoit capable, en l'un et en l'autre sexe depuis les Dames et les Seigneurs de la Cour, jusqu'aux femmes de chambre et aux valets.

Cette

Cette fureur du burlesque dont à la fin nous commençons à guerir, estoit venuë si avant, que les libraires ne vouloient rien qui ne portat ce nom; que par ignorance, ou pour mieux debiter leur marchandise, ils le donnoient aux choses les plus serieuses du monde, pourveu seulement qu'elles fussent en petits vers; d'où vient qu'en la guerre de Paris en 1649. on imprima une pièce assez mauvaise, mais serieuse pourtant, avec ce titre . . . . *La Passion de notre Seigneur en vers burlesque.* Auch Boileau, in dem Art. poet. Ch. 1. V. 81 u. f. klagt in eben diesem Tone. Vorzüglich scheint diese Wuth auf Travestirung der Gedichte der Alten gefallen zu seyn; ausser der Aeneide wurden noch die Metamorphosen des Ovid, und des Claudian Raub der Proserpina, von Dassouci travestirt. — —

Eigentliche scherzhafte Gedichte von der lyrischen Gattung: Frcs. Villon (1461. Il fut, (sagt Massieu Hist. de la poesie franç. p. 248.) l'inventeur de ce *badinage* delicat qui tient comme le milieu entre l'agréable et le bouffon, et que dans la suite Marot, et Saint Gelais, Voiture et Sarrasin semblent avoir porté à toute la perfection dont il est susceptible. Car quoique Villon tombe souvent dans le comique et dans le bas, il est certain pourtant qu'il a eû l'idée du genre d'écrire dont nous parlons, et que c'est dans ses vers qu'on en découvre les premières lueurs. Seine Werke sind, Par. 1532. 8. 1723. 8. à la Haye 1742. 8. u. a. m. gedruckt. Ausser den, zu den scherzhaften Satiren gehörigen petit und grand testament, enthalten sie mehrere scherzhafte Balladen und Rondeaux, so wie einen Monologue du franc Archier de Bagnolet und Dialogue entre Malepaye et Baillevent.) — Cl. Marot († 1544. Die Ausg. seiner Werke sind bey dem Art. Satire S. 171. angezeigt. Naude, in s. Mascurat, S. 166. Balsac, in seiner Dissertat. sur le burlesque, und Vavassor, setzen den Marot unter die burlesken Dichter; allein, wie mir dünkt, mit Unrecht, denn wenn gleich neuere Gedichte im Marotschen Style, zu den burlesken Werken gerechnet werden könnten: so schrieb doch Marot selbst, zu seiner Zeit, in der guten Sprache.) — Mellin de St. Gelais († 1558. Seine Oeuvr. Lyon 1574. 8. Par. 1656. 12. Par. 1719. 8. bestehen aus Elegieen, Episteln, Rondeaux, Sonetten, und vorzüglich aus Epigrammen. Le Poete, sagt Sabatier, est le premier qui ait fait passer le Madrigal de la Poesie ital. dans la notre, et c'est lui qui en a fixé le veritable caractère; il l'a reduit au sentiment et à la finesse de la galanterie. Goujet in dem 11ten Bd. S. 456. Baillet in den Jug. des Sav. Poet. mod. N. 1285. T. IV. P. 1. S. 202. Amst. 1725. 12. und die Annales poet. Bd. 5. S. 67 u. f. geben Nachrichten von ihm.) — Vinc. de Voiture († 1648. Oeuvr. Par. 1656. 4. La Poesie franç. (sagt Pelisson, in s. Disc. vor den Oeuvr. de Sarrasin, S. 47.) avoit été gaye et folâtre du tems de Marot et de Mellin de St. Gelais, et quoique depuis elle eût encore paru quelquefois avec le même visage, neanmoins les grands Genies de Ronsard, de du Bellay, de Belleau, de Desportes, de Berteau, du Card. du Perron et de Malherbe étant plus graves et plus serieux, l'avoient emporté par-dessus les autres, et nos Muses commençoient à être aussi sévère que ce Philosophe de l'Antiquité qu'on ne voyoit jamais rire. Les choses étoient en cet état . . . lorsque Voiture vint avec un esprit très-galant et très-delicat, et une melancholie douce et ingenieuse qui cherchent sans cesse à s'egayer, u. s. w. Er erneuerte die Ballade, das Triolet, Rondeau und dergleichen Dichtarten. Daß indessen sein Scherz mehr Künsteley und Witzeley als wahrer Scherz war, haben die neuern französischen Schriftsteller, Voltaire, Marmontel u. a. m. selbst gezeigt. Nachrichten von ihm finden sich in Baillet's

ter's Jug. des Sav. Poet. mod. N. 1467. T. IV. P. 2. p. 166. Amst. 1725. 12.) — Wegen der übrigen scherzhaften lyrischen Gedichte, s. den Art. Lied. —

Scherzhafte französische Gedichte von der erzählenden Art: Ausser den, bey dem Art. Erzählung bereits angeführten, größtentheils hierher gehörenden Gedichten: Nic. Boileau Despreaux († 1711. Le Lutrin, 6 Ges. zuerst 4 Ges. im J. 1674. vollst. im J. 1683. und nachher in seinen Werken, Gen. 1716. 4. 2 Bd. mit einem Comment. von Brossette. Amst. 1718. f. und 4. und 8. mit K. ebend. 1729. 12. 4 Bd. mit Anmerkungen von de Montreuil, Dresd. 1746 und 1767. 12. 4 Bd. Par. 1747. 12. 5 Bd. von St. Marc; Par. 1757. 12. 5 Bd. durch Renaudot und Valincour. Uebers. ist das Pult, in das Englische, mit der Dichtkunst des Verf. Lond. 1714. 8. In das Deutsche von G. E. E. Müller, Leipz. 1738. und von Frdr. Heinrich von Schönberg, Dresd. 1753. 8.) — Eust. le Noble († 1711. L'allée de la Seringue, ou les Noyers, Poeme hero-satir. Franchev. 1690. 12. Eine schlechte Nachahmung des Lutrin. La Fradine ou les ongles rongés 3 Ges. 1690. 12. Zus. 1691. 12. und im 15ten Bd. s. Oeuvr. das letzte ist eine Sat. auf einen Apotheker.) — Jean Jos. Vade († 1757. La Pipe cassée, in seinen Oeuvr. Par. 1756. 12. 4 Bd.) — Ch. Secondat B. de Montesquieu († 1757. Le Temple de Guide, Par. 1725. 12. sieben Bücher, 1772. 8. mit Kpf. und in Kupfer gestochen; versificirt von Colardeau, mit einigen glücklichen Veränderungen, besonders des Ausganges, im 1ten Th. seiner Oeuvr. Par. 1778. 12. 5 Bd. und von Leonard; übersetzt in das Ital. von Vespasiani, Bol. 1767. 8. In das Deutsche von J. F. Camerer, Hamb. 1751. 8. übers. dreymahl; am leidlichsten von Wagner, Wien 1770. 8.) — Arouet de Voltaire († 1778. 1) La Pucelle d'Orleans, jetzt 21 Ges. und im 11ten Bd. der Beaumarchaischen Ausgabe s. W. Uebersetzt in das Englische, 1780. 4. In Doggrel Rime 1785. 12. In das Deutsche, Par. 1787. 8. (eine freye Nachahmung) Lond. 1788. 12. (elend.) Travestirt (Wien) 1791 u. f. 8. 5 Bde. 2) La Guerre civile de Geneve, ou les amours de Robert Covelle, Lond. 1768. und im 12ten Bd. der vorhin angeführten Ausg. s. W. 5 Ges. Engl. von T. Teves 1769. 12. Auch gehören noch mehrerer s. Poes. mel. im 14ten Bd. s. Werke hieher.) — Jean B. Louis Gresset († 1778. Le Ververt, 4 Ges. Haye 1734. 12. und in seinen verschiedentlich gedruckten Werken als Amst. 1755. 12. 2 Bd. Lond. 1758. 12. 3 Bde. Englisch von J. Gilb. Cooper 1759. 4. und ein zweytes Mahl 1793. 4. Deutsch, von Götz unter dem Titel, Paperle, 1750; unter dem Titel, der Papagey in Versen, 1779. Auch können noch sein Careme, und s. Lutrin vivant hierher gerechnet werden.) — Denesle († 1767. L'Etourneau, ou les avantures du Sansonnet, poeme her. en V ch. 1736. 12. Le Curieux puni 1737. 12. u. a. m.) — Cl. Marie Giraud (Diabotanus ou l'Orvietan de Salins P. heroicom. 1750. 12. in Prose. La Theriacade, ebenfalls in Prose, zus. 1769. 8. La Procopade, ou l'Apotheose du Doct. Procope 1754. 12. 6 Ges. und in Versen.) — Frc. Ant. Chevrier (L'Acadiade, la Mandrinade, la Prussiade, l'Albionide, et l'Hanovriade, Poemes heroi-com. 1758-1759. 12. 2 Bde.) — Boulanger (Le Balai, Constant. 1761. 8. La chandelle d'Arras .. en XVIII. Ch. Berne 1768. 12.) — Junquieres (Caquet Bonbec, Poule à ma Tante 1763. 8. Verm. 1764. 8. Sieben Ges.) — Le Jeune (Clovis P. heroi-com. 1763. 12. 3 Bde.) — De la Grange (Le Phaeton renversé, P. heroi-com. 1764. 12.) — Isard de L'Isle (La Bardinade, ou les nôces de la stupidité 1765. 8. Zehn Ges. Eine Art von Dunciade.) — Alex. Marton (Les Innocens, P. heroi-com. en IV ch. 1764. 12. Vanbrock, ou le petit Roland, P. heroi-com. en VIII Ch.

VIII Ch. Brux. 1776. 8.) — J. Franc. Rameau (La Rameide, 1766. 8.) — Ungen. Les Victimes; Poeme heroi-com. 1768. 8. — Ungen. (Le Voyage de la Normandie, P. heroi-com. en III ch. 1769. 12.) — Ungen. (Le Vauxhall ordinaire, ou les fetes de la Guingette, Poem. griv. en V ch. 1769. 8.) — Desfontaines (Les bains de Diane, ou le triomphe de l'amour, en III ch. 1770. 8.) — Ungen. (L'equipée, Poeme heroi-com. en VI ch. 1776. 8.) — La Pucelle de Paris, en XII ch. Lond. 1776. 8. — Les Journées de l'amour 1776. 8. — Gabiot (Le Duel, suivi de l'origine de la gaze et des bouffantes 1778. 8.) — Abt Favre (Les quatre heures de la Toilette des Dames en IV ch. 1778. 8. 1779. 8.) — Ungen. (La Journée des Dames 1780. 8.) — Milon (L'eventail en IV ch. 1781. 8. gehört zu den guten Gedichten dieser Art.) — Ungen. (Les giboulées de l'hiver 1781. 8.) — Phanor, en IV ch. Gen. 1782. 8. — Montagne (La Levite conquise en II ch 1782. 8.) — Ungen. (La Journée des enfans, le Matin 1783. 8.) — Jouffreau de Lagerie (D. Quixotte, Poeme heroi-com. 1785. 8. Fünf. Ges. und mehr traurig, als lustig.) — Ungen. Lauxade, ou l'amour à la redoute, 1783. 8. Zwey Ges. voller wollüstigen Gemählde. — Les Chartreux 1783. 8. Gräßlich durch den Innhalt. — Beffroy de Reigny, bekannt unter dem Nahmen des Cousin Jacques (Marlborough, Poem. com. en prose rimée Londr. 1784. 8. Auch finden sich in s. Poes. diverses verschiedene hieher gehörige Gedichte, als Hurluberlu ou le Celibataire, Turlutetu u. d. m.) — Miramand (Le Bal en Careme 1784. 8.) — Ungen. Le Momon, ou la nuit du Joueur, P. heroicom. en VI ch. 1784. enthält einzele gute Schilderungen. — Grainville (Le Carneval de Paphos 1784. 8. mittelmäßig.) — Piis (La Carlo-Robertiade ou Epitre badine des chevaux, ânes et mulets au sujet des ballons 1784. 8.) — Imbert de la Platiere (L'Invention des globes aerostatiques 1784. Liebet zu Ehren der Erfindung.) — Ungen. Les quatre saisons litterair. 1785. 12. — Les baisers de Zizi 1786. 24. — Le voyage d'Amerique, Lond. 1786. 12. — Perisière, ou la colere d'amour en V Ch. 1787. 8. — Sezieys (L'Amour et Psyche en VIII Ch. 1790 12) — Monstier (La liberté du cloitre 1790. 8. Le Siège de Cythere 1790. 8.) — M. R. (La Bazocheide, Poeme burlesco-patriotico heroique en III ch. 1790. 8.) — Ungen. La Pariseide, ou les Amours d'un jeune Patriote et d'une belle Aristocrate, P. heroi-comi-politique en Prose 1790. 8. — Cubieres (Les Etats généraux de l'Europe 1791. 8. Doch mehr lehrreich, als scherzhaft. Les rivaux au Cardinalat . . . . 1792. 8.) — —

Scherzhafte Gedichte von englischen Dichtern, und zwar in der Maccaronischen Manier: Will. Dunbar (1440. ein schottischer Dichter: unter s. Ged. in den Anc. Scott. P. Edinb. 1770. 8. S. 35 findet sich ein Gedicht, worin lateinische Zeilen mit englischen abwechseln.) — J. Skelton (†1529. In s. Works 1512. 1736. 8. finden sich mehrere im eigentlichen Maccaronischen Style abgefaßte Gedichte.) — Will. Drummond (Polemo-Middinia, Oxf. 1691. 4. Glasg. 1779. 4. mit einer Vorrede von Gibson, über diese Dichtart.) — Ungen. Buggiador, a maccaronic Poem. s. a. 4. — A. Geddes (Epistol. Maccaronica ad Fratrem de iis quae gesta sunt in nupero Dissentientium conventu 1790. 4.) —

Burleske Poesien: Sam. Butler (†1680. Hudibras in three parts; der erste im J. 1663. Der zweyte im J. 1664. Der dritte im J. 1678. Vollständig, sehr oft; mit einem Comment. von Zach. Gray 1744. 8. 3 Bd. 1764. 8. 2 Bde. Von Nash, 1793. 4. 3 Bde. Uebers.

Uebers. in das Französische von Tonnelay 1757. 12 3Bde. In das Deutsche, von J. J. Bodmer 1737. 8. (nur 2Ges.) Von Waser, Hamb. 1765. 8. Von D. W. Solthau, Riga 1787. 8. in Versen. Auch gehören noch Gedichte aus s. Remains by R. Thyer 1759. 8. 2Bde. hieher. Das Leben des Dichters, mit einer, meines Bedünkens, im Ganzen richtigen Beurtheilung des Werkes, findet sich in Johnsons Lives of the most eminent English Poets, Bd. 1. S. 263. Lond. 1783. 8. Das Gedichte veranlaßte übrigens allerhand jetzt vergessene Nachahmungen, wie einen falschen Second Part of Hudibras, einen Dutch und Scotch Hudibras, Butlers Ghost, The Occasional Hypocrite u. a. m.) — Math. Prior (†1721. Seine Alma, or the Progress of the mind, in three Cantos ist, zu sichtlich, in der Manier des Hudibras geschrieben, um hier nicht seine Stelle zu erhalten.) — Und mehr oder weniger haben noch in eben dieser Manier geschrieben: Rich. Flecknoe (berühmt durch die Satire, zu welcher er den Nahmen hergab; sein Diarium or the Journal ist, indessen, in burlesken Versen abgefaßt.) — Ed. Ward (Sein Hudibras redivivus gehört hieher, so wie seine Uebers. des D. Quixotte in hudibrastic verse; ob mehrere der ihm, von Cibber, (Lives Bd. 4. S. 293) zugeschriebenen Gedichte in dieser Manier sind, weiß ich nicht.) — Hawkins Brown (The pipe of Tobacco u. a. m. in s. Poems.) — Ungen. A day of vacation in College, Burl. 1751. 4. — W. Moffet (The Irish Hudibras 1755. 6.) — Ungen. The Wig a burlesco-satir. Poem. 1762. 4. — The Eviad, a burlesque Poem 1781. 4. Zwey Ges. und schlecht. — Independence in hudibrastic verse 1783. 4. — W. Sharp (A ramble from Newport to Cowes 1784. 4. In Hudibrastischer Manier.) — Ungen. The Patriad an her. in III Cant. 1786. 4. ebenfalls in dieser Manier. — Ungen. The Twin-brothers 1787. 12. In Prose und Hudibrastischen Versen. — M'Fingal, a modern Epic Poem in IV Cant. 1792. 8. Der Amerikanische Hudibras; die Helden sind Torysm und Whigism. —

Allgemeine scherzhafte Gedichte: Walter Smyth (The mery Gestys of one callyd Edyth the lyeng widow 1525. 4. Der Innhalt sind weibliche Betrügereyen; aber die Darstellung ist sehr schlecht.) — Abr. Cowley (†1667. Seine Mistress geschrieben im J. 1647. läßt sich füglich zu den scherzhaften Gedichten überhaupt rechnen. Wegen der Ausg. s. W. s. den Art. Lied.) — Ungen. (Bacchanalia, or a Descript. of a drunken Club 1680. 8.) — E. Waller (†1687. Seine Battel of the Summer-Islands. 3Ges. gehört unstreitig zu den scherzhaften Gedichten.) — Ungen. Islington Wells, or the Threepenny Academy 1691. 8. — A Search after Wit, or a Visitation of the Authors . . . 1691. 8. — The school of Politicks or the Humours of a Caffeehouse 1691. 8. — The Jacobite Conventicle 1692. 8. — John Philipps (†1708. The splendid Shilling in s. Poems, Lond. 1715. 1762. 1776. 8. und auch in der Johnsonschen Ausgabe der Dichter, in reimfreyen Versen, und gänzlich Parodie der Miltonschen Manier, die hier auf einen unbedeutenden Gegenstand angewandt wird. Es ist auch 1777. 4. in das Lateinische übersetzt worden: Das Leben des Dichters findet sich in Cibbers, oder Shiels, Lives. Bd. 3. S. 143. Lond. 1753. 8. und im 1ten Bd. der Johnsonschen Lives, S. 425. Ausg. v. 1785) — Sam. Garth (†1718. The Dispensary, sechs Ges. erschienen im J. 1696. und in jeder Ausgabe, bey Lebzeiten des Verfassers, verbessert; in der Johnsonschen Ausgabe der Dichter befindlich. Der Plan ist fehlerhaft; auch sind die Reden der Personen keinesweges characteristisch; aber einzeln ist es mit vieler Sorgfalt und Fleiß ausgearbeitet, und wenn gleich der Darstellung die wahre poetische Wärme fehlt: so

so sinkt doch der Dichter nie unter das Mittelmäßige herab.) — John Gay († 1732. The Fan, in 3 Büchern. Dem Ganzen liegt mythologische Dichtung zum Grunde; und mir dünkt, als ob Venus, Diana und Minerva nicht mehr interessiren können, wenn sie nichts thun, als was allenfalls jeder sie thun lassen könnte. Einzelen Stellen fehlt es nicht an Witz und Laune; Deutsch findet es sich in dem Taschenbuch für Frauenzimmer, Berl. 1780. Trivia, or the Art of Walking the Streets of London, 3 Bücher; auch hier sind Gottheiten eingemischt, ohne daß es Noth wäre: doch ist das Ganze gefälliger, mannichfaltiger und muntrer als das vorige. Die Gedichte des Verf. sind sehr oft gedruckt, als unter dem Titel Works, Lond. 1775. 12. 4 Bd. und sein Leben im Cibber, Bd. 4. S. 250. und im 3ten Bd. S. 109. der Johnsonschen Lives beschrieben.) — W. Somervile († 1742. In s. Occasional poems, Lond. 1727. 8. findet sich ein scherzhaftes, in reimfreyen Jamben geschriebenes Gedicht, Hobbinol, or the Rural Sports, das auch mit seiner Chace einzeln, Birmingham 1767. 8. gedruckt worden, und in der Manier des Splendid Shilling, obgleich vielleicht nicht so interessant ist.) — Alex. Pope († 1744. The Rape of the Lock geschrieben im J. 1711. in zwey Gesängen; und bald nachher auf 5 Ges. ausgedehnt. Der Werth des Gedichtes ist entschieden, und meines Bedünkens übertrift es an glücklichem Witz und Scherze alle ähnliche Producte. Die Werke des Dichters sind sehr oft gedruckt; die besten neuesten Ausgaben sind, Lond. 1751. 8. 9 Bd. 1757. 12. 9 Bd. 1766. 8. 8 Bd. 1770. 8. 9 Bd. 1776. 12. 6 Bd. gemacht. Uebersetzt in das Italienische ist der Lockenraub von Andr. Bonducci, Flor. 1739. 8. In das Französische, mit den Werken, durch Silhouette; einzeln im 14ten Bd. von Marmontel. In das Deutsche, von einem Ungen. 1739. 8. in Prose; mit den Werken, durch J. J. Dusch, Hamb. 1760. 8. 5 Th. und in trochäischen Versen, von Ad. Gottsched, Leipz. 1744. 8. 1771. 8.) — Ungen. Yarhell's Kitchen, or the Dogs of Aegypt, an her. Poem, Lond. 1713. 8. — John Ozell († 1743. Sein Rape of the Bucket wurde einst Pope's Rape of the Lock entgegen gesetzt ist aber jetzt vergessen.) — Math. Concanen (In s. Poems 1725. 8. findet sich ein scherzhaftes Gedicht, A match at Football, in 3 Ges. eine sichtliche Nachahmung des Lockenraubes, die nicht ganz ohne Verdienst ist. Das Leben des Verf. erzählt Cibber, im 5ten Bde. S. 27 der Lives.) — Ungen. The Cavalcade und the Delight of the Bottle 1720. 8. — The Battle of the Sexes, L. 1723. 8. — W. King († 1763. The Toast, an heroic Poem 1727. 4. 1747 4. und in Almons foundling Hospital for wit. Das Gedicht ist eine politische Satire; aber, bey dem Art. Satire, S. 186. b. aus Versehen einem andern Dichter gleiches Nahmens zugeschrieben worden.) — Rich. Owen Cambridge (The Scribleriad, Oxf. 1742. 8. 1751. 4. Daß dieses Gedicht später als der Lockenraub geschrieben worden, zeigt sich aus der Vorrede: aber, da die englischen Litteratoren dessen fast nie gedenken; so kann ich das Jahr seiner Erscheinung nicht bestimmen. So viel ist gewiß, daß das Gedicht diese Vergessenheit nicht gänzlich verdient, und wäre es auch nur der Bemerkung des Verfassers wegen, „daß, in den Werken dieser Art, in komischen Epopeen, im Grunde es eine Unschicklichkeit ist, wenn die Personen darin sich an die heidnischen Gottheiten wenden, Opfer bringen, Orakel fragen, oder die Sprache des Homer nachahmen; daß Cervantes seinen Held auf eine viel wahrscheinlichere Art characterisirt hat, und daß das Wunderbare des Werkes viel natürlicher ist, indem er den Don Quixote keine andre Ungereimtheit thun oder sagen läßt, als wie sie ein, durch das Lesen der Ritterbücher, erhitzter Kopf thun oder sagen kann." Auch die Verse selbst sind nicht schlecht, nur hat das Ganze zu wenig Interesse für die mehresten Leser, und ist, obgleich

mit

mit hinlänglicher Wahrscheinlichkeit, zu gelehrt, um allgemein gefallen zu können.) — Ungen. The Scandalizade 1750. 4. — The Battiad, f. 2 Ges. — Chr. Whirligig (The Quackade a mock her. Poem 1752. 4. — J. Duncombe (The Feminiade 1754. 4.) — Ungen. The Noviade, an her. Poem 1755. f. — Ungen. The Metamorphosis of a Prude 1756. 4. — Wright (The loss of the Handkerchief 1757. 8. Da ich das Gedicht nicht gesehen: so weiß ich nicht, ob es Aehnlichkeit mit unsers Zachariä verlornen Schnupftuche hat.) — Ingledew (Honest Rangers Progress 1760. 12. Honest Rangers visit to the ideal world 1763. 4.) — Ungen. The Fribbleriad 1761. 4. — The Murphyad, a mock her. Poem 1761. 4. — Patriotism, a mock her. Poem 1764. 4. — Th. Hallie Delamayne (The Oliviade 1763. 4.) — Ungen. (Liberty and Interest, a burl. Poem 1764. 4.) — D. Cobiero, or the mock Baron 1763. 8. — Ungen. The Battle of the Genii 1765. 4. — B. Thornton († 1768. The battel of the Wigs (der Perücken, nicht der Whigs, dieser bekannten politischen Partei, in welche aber diese Perücken in der „Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst, S. 129. N. 11. verwandelt worden sind.) An additional Canto to Dr. Garths Poem of Dispensary, occasioned by the Disputes between the Fellows and Licenciates of the College of Physicians; Lond. 1767. 4. Für uns Ausländer nicht ganz verständlich; aber, wie mir dünkt, an Leichtigkeit, Witz und Darstellung weit über dem Dispensary erhaben. Auch findet sich von dem Verf. noch ein scherzhaftes Gedicht, The City latin in dem Repository 1777. u. f. 8. 3 Bde.) — Will. Jul. Mickle (The Concubine, Lond. 1767. 4. verändert 1769. 4. Zwey Gesänge, in der Manier des Spenser, und mit glücklicher Darstellung geschrieben.) — F. Whirlpool (Caricatura, or the battle of the Butts 1768. 8.) — Ungen. (The Masquerade 1768. 4. — Jam. Love (Cricket, an her. Poem 1771. 4.) — Ungen. (The Coal-heavers a mock her. Poem 1774. f. — In den Poetic. Amusements at a Villa near Bath, von Mistr. Miller 1775-1778. 8. 3 Bde. finden sich mehrere kleinere hieher gehörige Gedichte. — Ungen. (The Gamblers 1777. 4. zwey Ges.) — The Diabo-lady 1777. 4. — The Anti-Diabolady 1777. 4. — Ungenannter (The Female Congress, or the Temple of Cotytto: A Mock Heroic Poem, Lond. 1779. 4. Ganz im Geiste des Petronius, auch schön geschrieben.) — Will. Hayley (The triumph of temper 1778. 4. und in s. Poems 1785. 8. 6 Bde. Deutsch, Zür. 1788. 8.) — Rob. Pratt (Poems for the Vase at Bath Eaton 1781. 4. und im 2ten Bd. s. Miscell. 1785. 8. 4 Th. The art of rising on the stage. ebend. im 1ten Bde.) — Ungen. The Eviad, a burlesque Poem 1781. 4. — Ungen. (The Cow-Chace, an her. Poem 1781. 4. Ein mittelmäßiges Gedicht auf G. Waynes Unternehmung in dem Amerikanischen Kriege, Vieh wegtreiben zu lassen.) — The blazing Star; or Vestina, the gigantic rosy Goddess of health 1783. 4. Eine Vertheidigung des weiblichen Geschlechtes. — The Opera Rumpus, or the Ladies in the wrong-box 1783. 4. Ueber einen Streit in der Oper. — Sam. Hoole (Aurelia, or the Contest. An heroic-comic Poem. Lond. 1783. 4. und in s. Poems 1790. 8. 2 Bde. Vier Gesänge, und in der Manier des Lockenraubes; nur dem Innhalte nach, so geringfügig er ist, interessanter, und, wie mir dünkt, auch in der Ausführung dadurch, daß die Maschinen weniger in die Handlung verwebt sind, glücklicher.) — H. J. Pye (Aerophorion, Oxf. 1785. 4. und im 1ten Th. s. Poems 1787. 8. 2 Bde. Ein artiges Gedicht auf die Erfindung der Luftballons. Amusement 1790. 4. Die Vergnügungen unsrer Zeit so dargestellt, daß man

man sie mit Vergnügen liest.) — Ungen. The War of the Wigs 1785. 4. ein gutes Gedicht, — The Paphiad, ein feines Lob auf die Herz. von Devonshire. — In den Poems von Edw. Lovibond 1785. 8. finden sich verschiedene, kleinere, hieher gehörige Gedichte. — Ungen. Lubin 1785. 4. — W. Cowper (The Task 1785 8. und als der 2te Bd. s. Gedichte. Sechs Bücher, über das Sopha, und eben so lehrreich, als scherzhaft. The history of John Gilpin. ebend.) — Ungen. The Mirror 1786. 4. ein feines Compliment an eine Dame.) — Rob. Burns (S. Poems chiefly in the scottish Dialect 1786. 8. enthalten mehrere hieher gehörige Gedichte.) — Ungen. The Cassina 1786. Auf das Bad zu Weybridge, in Anstey's Manier. — G. Keate (The distressed Poet, a serio-comic Poem 1787. 4. Drey Ges.) — Ungen. The Battle of Hastings 1787. 4. Hastings Geschichte vor dem Parlament, und nicht schlecht. — Will. Whitehead († 1785. In s. Poems 1788. 8. 3 Bde. finden sich mehrere, hieher gehörige Gedichte, als the goats beard, Venus attiring the Graces, variety u. a. m.) — J. West (The humours of Brighthelmstone 1788. 4. In Anstey's Manier; aber weit unter dem Original.) — Ungen. The Odiad, or Battle of Humphries and Mendoza, a her. Poem. 1788. 8. Auf die bekannten Faustkämpfer und ganz gut. — The Battle royal, or the effects of anticipation 1788. 8. — Ch. Shiletto (The Country Book-club 1788. 4. Gehört zu den launigsten Gedichten dieser Zeit.) — Lucia Strickland (Christmass in a cottage 1790. 4. Ein gutes Gedicht.) — Ungen. The rout, or a sketch of modern life 1789. 4. Nicht ohne Laune geschrieben. — Jul. Juniper (The Brunoniad, an. her. Poem. 1789. 4. Verspottung des Systems von D. Cullen, einem Arzte, und seiner Anhänger.) — G. Glytiec (A Dose for the Doctors, or the Aesculap. Labyrinth explored 1789. 4.) — Ungen. The Theriad, an her. com. Poem. 1790. 4. Ein sehr mittelmäßiges Gedicht auf den Wolf in Gevaudan. — Marm. Milton (St. James Street 1790. 4. In reimfr. Versen und nicht ohne Laune.) — Jam. Lawrence (The Bosom-friend 1791. 8. Fünf Bücher. Der besungene Busenfreund ist ein Hermelinstreifer, und das Gedicht ist mit viel Geist und Laune abgefaßt.) — Phil. Bracebridge Homer (Anthologia, or a collection of flowers 1790. 4. In reimfr. Versen. Die Gedichte bestehen aus Anreden an Blumen, und sind, größtentheils, ganz artig.) — Ungen. No abolition of Slavery, or the universal empire of love 1791. 4. — Ungen. The Lady's Ass-race 1791. 4. — The festival of beauty 1791. 4. — Jack and Maria, a Dial. on the repeal of the Test-act. 1790. 4. — Th. Warton (In s. Poems 1791. 8. finden sich mehrere, hieher gehörige Gedichte, als the pleasure of the tankard or a Panegyr. on Oxford ale, the Castle barbers soliloquy, the Oxford Newsmans verses, the Phaeton and the one horse chair, the grizzle wig, the progress of discontent, u. a. m.) — Ungen. Bagshott Battle 1792. 8. — Anti-Gallimania, or John Bull in hysterics, an her. com. Poem. 1792. 4. ein mittelmäßiges Product. — Casino, a mock her. Poem. 1792. 4. Trotz dem Titel mehr Lehr- als erzählendes Gedicht, und langweilig. — Wegen der scherzhaften lyrischen Gedichte, s. den Art. Lied. — — Besondre Sammlungen von scherzhaften Gedichten überhaupt: Poems in Burlesque . . . 1692. 8. — — The repository; a select Collect. of fugitive pieces of Wit and humour, in prose and verse 1777-1783. 12. 4 Bde. (Enthält unter mehrern, the coronation, the dwarf, the fanpainter, the Hilliad, Patriotism. Essay on nothing, Thorntons City latin, u. a. m.) — The new foundling Hospital for wit erschien zuerst 1768 u. f. in 5 Bd.

1784.

1784. 12. 6 Bde. 1792. 12. 9 Bde. (Die Verf. der darin befindlichen Aufsätze sind, Townshend, Carmarthen, Carlisle, Charlemont, Nugent, Buchan, Chesterfield, Chatam, Palmerston, Lady Craven, Mulgrave, Lyttelton, Harvey, Fox, Fitzpatrik, Yorick, Walpole, Lady Montagu, Mistr. Greville, Mistr. Lenox, Miß Carter, Luttrel, Draper, More, Jones, Young, Williams, Wilkes, Garrik, Sheridan, Tikell, Ellis, Courtenay, Colmann, Cumberland, Ansty, Hayley, Jenys, Thornton, Armstrong, Beattie, u. a. m. Sie besteht indessen nicht blos aus Gedichten.) — An Asylum for fugitive pieces in verse and prose, 1785-1788. 8. 3 Th. — Der zehnte Band von Bells Classical arrangement of fugitive poetry enthält hieher gehörige kleinere Gedichte, als G. Ridleys Psyche, W. Melmoths Transformat. of Lycon and Euphorminus, Mos. Mendez Squire of Dames, u. d. m. — Scherzhafte Gedichte von deutschen Dichtern, in der Macaronischen Manier: Die Vermischung lateinischer und deutscher Verse ist bey uns sehr alt. Schon in der, ums J. 1216 von Everhardt, Domherrn zu Gandersheim gemachten, niedersächsischen gereimten Uebersetzung einer lateinischen Chronik des Stiftes Gandersheim (in Leuckfelds Gesch. von Gandersheim S. 353.) wechseln wenigstens deutsche und lateinische Verse mit einander ab; und Barth in seinen Adverſ. Lib. XXXIV. c. 17 führt, aus einem Gedichte vom J. 1259, welches in einem Kloster bey Strasburg gefunden worden, Verse an, welche halb lateinisch, halb deutsch sind. Von eben dieser Art ist ein anderes, im J. 1517 zu Hanau gedrucktes, und von Hermann v. d. Hardt der Einleitung zum 3ten Bde. der Lutherschen Schriften, so wie von Gardesius den Denkmahlen der Reformationsgeschichte beygefügtes Gedicht, wovon sich in den Beytr. zur Geschichte der deutschen Sprache, Th. 1. S. 185 einige Stellen finden. Auch haben wir dergleichen, schon ums Jahr 1410 von Peter von Dresden verfertigte, Kirchenlieder (S. Chr. Tomasius Disput. de Petro Dresdensi 1678. 4. Freylich sind aber dieses keine eigentlichen Macaronischen Verse; und das erste bekannte Gedicht dieser Art ist die Floïa, Cortum versicale, de Floïs swartibus, illis Deiriculis, quae omnes vere Minschos, Mannos, Weibras, Jungfras behuppere et spizibus suis schnaflis behuppere et suis schnaflis steckere et bitere solent, Aut. Gripholdo Knickknakio ex Floilandia, das im J. 1593. und 1614 so wie in den Nug. Venal. 1644. 12. gedruckt worden ist, und wovon L. Meister, in s. Characteristik der Dichter Bd. 1. S. 113 in der Anmerkung einige Stellen angeführt hat. — —

Eigentlich scherzhafte Gedichte: Gott Amur, herausg. von C. H. Müller, Berl. 1783. 4. (Aus dem schwäbischen Zeitpunct.) — **Hermann v. Sachsenheim** (Die Mörin . . . Strasb. 1512. fol. Worms 1538. Geschr. ums J. 1450. S. Baumgartens Nachr. Bd. 2 S. 237. und Panzers Annal. S. 346.) — **Joh. Fischart Menzer** gen. (Die Flohhatz, Weibertrotz, der Wunder unwichtige, und spottwichtige Rechthandel der Flöhe mit den Weibern . . . s. l. et a. 8. Strasb. 1577. 8. S. Beytr. zur Gesch. der teutschen Sprache, Th. 1. S. 226. Von S. Dominici des Predigermünchs und S. Francisci Barfüssers artlichem Leben und großen Greueln 1571. 4. Das glückhaft Schiff von Zürich, s. l. et a. 4. wovon sich in der Reise des Zürcher Breytopfes, Bayr. 1787. 8. Nachrichten finden. Auch scheinen von den, ihm zugeschriebenen, aber nicht weiter bekannten Gedichten, noch die Schwalben und Spatzenhetze, das Gauchlob, der Rathschlag von Erweiterung der Hölle, die Hofsuppe, u. a. m. hieher zu gehören. S. übrigens den Art. Satire, S. 201. u. f.) — **George Rollenhagen** († 1609. Froschmauseler, der Frösch und Meuse wunderbare Hofhaltungen . . . Magd. 1595. 8. Frft. 1683. 8. Leipz. 1730. 8. Drey Bücher, wovon jedes wieder in mehrere Capitel abgetheilt ist. Das Le-

ben des Verf. hat L. Burkhard, Magd. 1609. 12. herausgegeben.) — Barth. Schnurr (Der Ameisen und Mücken-krieg . . . Strasb. 1612. 8.) — Jac. Fdr. Lamprecht († 1743. Die Tänzerinnen . . . Berl. 1741. 8. und in dem 2ten Bd. S. 1. der Anthologie der Deutschen in Prose) — Joh Christian Rost († 1765. Das Vorspiel, Dresd. 1742. 4. Bern 1743. 4. Bey den krit. Betrachtungen, ebend. 1743. 8. In s. vermischten Gedichten, Leipz. 1769. 8. Rosts Leben findet sich in Hrn. Schmids Nekrolog, S. 435.) — Mayer (Der Grenadier, oder Gustav der Schnurbart, in 12 Ges.; ich kenne das Gedicht nur aus H. G. Reichardts lateinischer Uebersetzung, Leipz. 1790. 8. ohne den Verfasser und die Zeit der Erscheinung desselben näher bestimmen zu können.) — J. N. F. H. C. R. (Der unglückliche Raub, ein comisches Heldenged. in zwey Büchern, Juliusburg 1746. 8.) — Friedr. Wilh. Zachariä († 1777. 1) Der Renommist, sechs Ges. zuerst in den Belustigungen gedruckt; dann in den scherzhaften epischen Poesieen . . . Brschw. 1754. u. 1761. 8. im 1ten Bd. seiner Poetischen Schriften, ebend. 1763-1765. 8. 9 Th. und in seinen sämmtlichen Schriften, ebend. 1772. 8. 2 Bd. Merkwürdig, als erste deutsche Nachahmung der ähnlichen Ged. des Boileau und Pope, und nicht ohne dichterisches Verdienst, obgleich viel zu lokal. 2) Verwandlungen, vier Bücher, zuerst in den Brem. Beyträgen, und nachher in den angeführten Sammlungen. Uebersetzt in das Französ. 1764. 3) Die Lagosiade, vier Gesänge in Prosa, in den vermischten Schriften von den Brem. Beytr. einzeln, Leipz. 1757. 8. und in den verschiedenen Sammlungen. Einzele Einfälle abgerechnet, ganz unbedeutend. 4) Der Phaeton, 5 Ges. in Hexametern, in den gedachten Sammlungen; in das Französ. übersetzt von Fallet, Utr. 1775. 8. In das Lat. von H. G. Reichardt, im Jahr 1780. 5) Das Schnupftuch, 5 Ges. in den angeführten Sammlungen. Unstreitig das beste seiner Gedichte; Französ. in Hrn. Hubers Choix de Poesies allemandes. 6) Murner, in der Hölle, Rost. 1757 und 1767. 4. und in den verschiedenen Sammlungen, 5 Ges. in Hexametern; Latein. von Bened. Christn. Avenarius, Brunsv. 1771. 8. Französ. in Verse, unter der Aufschrift, Raton aux enfers, im J. 1774. In englische Prose, von Raspe, unter dem Titel, Tabby in Elysium, Lond. 1782. 8. Nächst dem Schnupftuch das beste seiner Gedichte. Das Leben des Verf. findet sich im Nekrolog, S. 656. Zachariä scheint allmählig von uns vergessen zu werden, und ob er gleich die von ihm besungenen Gegenstände vielleicht nicht mit so viel Kraft und Leben dargestellt hat, als seine Muster; obgleich sein Witz nicht so originell ist, als der ihrige: so verdienen doch seine gute und reine Versifikation, seine, immer mit den besungenen Gegenständen im Verhältniß bleibende Begeisterung, und die vielen, einzelen, glücklichen Züge aller Art, noch immer die Achtung unsers ganzen Publikums.) — D. W. Triller (Der Wurfsamen, ein Heldengedicht, Erster Ges. . . . Leipz. 1751. Eine Sat. auf Klopstocks Messias. Ein zweyter Gesang, aber nicht Fortsetzung des Vorigen, und nicht von ebendemselben Verf. erschien 1752. S. übrigens Flögels Gesch. der komischen Litterat. Bd. 3. S. 528) — Joh. Pet. Uz (Der Sieg des Liebesgottes, 1753. 8. und nachher in seinen lyrischen Gedichten, Leipz. 1756. 8. und in den Poet. Werken, ebend. 1768 und 1772. 8. 2 Bd. Das Comische liegt nicht in den Begebenheiten, sondern in den handelnden Personen; und sichtlich sind die französischen Dichter das Muster des Verfassers gewesen. Die Versification ist vortreflich. Weil die Verf. der Bibl. der sch. Wissensch. das Gedicht sehr gut gefunden hatten: so ließ Hr. Dusch, in seinen vermischten krit. und satirischen Schriften, Alt. 1758. 8. einen Brief darüber drucken, wogegen sich Hr. Uz in einem Schreiben, bey seinem Versuch über die Kunst stets fröhlich zu seyn, Leipzig. 1760. 8. vertheidigte, und Hr. Dusch, in s. Briefen zur Bildung des Geschmackes, seine

eine Meinung durchzusetzen suchte.) — Joh. Jac. Dusch (1) Das Toppee, in den verm. Werken, Jena 1754. 8. 2) Der Schooßhund, Alt. 1756. 4. Mich dünkt, daß das im 1ten Bd. S. 355. der Bibl. der sch. Wissensch. darüber gefällte Urtheil nicht zu strenge ist. Der Geist der eigentlichen, und bloßen, oft unschicklichen Nachahmung ist sichtbar fast auf allen Seiten, ob es gleich nicht an einzeln guten Versen fehlt.) — J. J. Bodmer (Arminius Schönaich, ein Episches Gedicht 1756. Sat. auf den bekannten Hermann.) — Joh. Fdr. Löwen († 1773. Die Walpurgis-Nacht, Hamb. 1759. 8 und in s. Poet. Werken 1765. 8. 2 Bde. und in s. Schriften, Hamb. 1765. 8. 4 Th. Die Marquise, in Prose mit eingemischten Versen, im 3ten Th. der letztern Sammlung.) — Chrstn. Gottl. Hommel († 1780. Sein Meisterspiel im Lomber, in s. Einfällen und Begebenheiten, Leipz. 1760. 8. und in s. Kleinen Plappereyen, Leipz. 1773. S. 140. mag hier immer eine Stelle, zum Andenken seiner Beschäftigung mit der scherzenden Muse, einnehmen.) — F. L. v. d. W. (Die Margaretiade, d. i. Hohes und Niedriges, Niedriges und Hohes . . . Gött. 1760. 8.) — H. Wilh. v. Gerstenberg (Tändeleyen, Leipz. 1760. 8. und nachher noch oft gedruckt.) — Joh. Jos. Eberle (Der verlohrne Huth, ein komisches Heldenged. Prag 1761. 4. Fünf Ges.) — Mor. Aug. v. Thümmel (Wilhelmine, in sechs Gesängen, Leipz. 1764. 8. 1766. 8. 1768. Französ. von M. Huber, Leipz. 1769. 8. so reich an originellem und glücklichem Witz, und an feinem Scherze, mit so vieler Kenntniß des menschlichen Herzens und der Welt gedacht, und mit so vortrefflicher Darstellung ausgeführt, daß, meines Bedünkens, nur sehr wenig Gedichte dieser Gattung mit ihm eine Vergleichung aushalten dürften. — Fed. Just. Riedel (Der Trappenschütze, ein kom. Heldenged. in drey Ges. Halle 1765. 8. und im 2ten Th. s. Sämmtl. Schriften, Wien 1787. 8. Sat. auf J. Chr. Fischer in Jena.) — Ungen. Der angehende Student, ein kom. Heldengedicht, in 3 Ges. Magd. 1767. 8. — J. Chrstph. Kranseneck (Die Saloppe, Bayr. 1767. 8.) — J. G. G. Lucius (Die Hanseade 1768. 8. 1770. 8. — C. M. Wieland (Idris und Zenide, Leipz. 1768. 8. Der neue Amadis, Leipz. 1771. 8. 2 Bde. Der verklagte Amor, aber unvollendet, bey F. A. K. Werthers Hirtenliedern, Leipz. 1772. 8. Vollendet im T. Merk. v. J. 1774. und in s. Auserlesenen Ged. Bd. 1. S. 133. Liebe um Liebe, acht Bücher, im Merk. v. J. 1776. und in s. Auserl. Gedichten Bd. 2 S. 167. S. übrigens den Art. Erzählung S. 132.) — J. H. Campe (Der Candidat, ein Heldenged. 1769. 8.) — Heinr. G. v. Bretschneider (Graf Esau, ein kom. Heldenged. 1770. 8.) — K. K. Reckert (Der junge Held, in vier Ges. Münster 1770. 8. und im 1ten Th. s. Verm. Schriften.) — L. F. v. H. (Der Ursprung der Musik und Dichtkunst, ein scherzhaftes Gedicht, Leipz. 1770. 8.) — H. L. H. v. Trautzschen (In s. vermischten Schriften, Chem. 1771. 8. findet sich ein komisches Heldenged.) — Ungen. Der Schu, ein heroisch kom. Ged. Hanover 1772. 8.) — Aug. Chrstph. Meinecke (Die Magdeburgische Heermesse, ein heroisch kom. Ged. Magd. 1772. 4. 1780. 8. Drey Ges.) — W. Schilling (Die Niederkunft eines gelehrten Mäuschens, in 5 Ges. Wien 1776. 8.) — Ungen. Die fricassirte Nachtmütze, in 4 Büchern, Leipz. 1776. 8. — Ungen. (Das Lindenauische Treffen, in vier Ges. Leipz. 1777. 8. In Hexametern.) — Ungen. (Hannchen, ein pros. kom. Gedicht, in vier Ges. Frft. 1778. 8.) — Joh. Aug. Weppen (1) Der Liebesbrief . . . in vier Ges. Gött. 1778. 8. 2) Die Kirchenvisitation . . . in zwölf Ges. Leipz. 1781. 8. 3) Das Städtische Patronat, Gött. 1787. 8.) — Ungen. (Die Seladoniade, in 5 Ges. Prag 1779. 8. ursprünglich im Wiener Allerley erschienen.) — Ungen. Poetisch komische Bauernhochzeit, Potsd. 1780. 8. — Vict.

Vict. Matth. Bührer (Die Neujahrsnacht, ein kom. Heldenged. Reutl. 1784. 8.) — Ch. A. Vulpius (Histor. des Bombardements .. von Algier (Berl.) 1785. 8.) — C. Arn. Schmidt (Des H. Blasius Jugendgesch. und Visionen, Berl. 1786. 8. — Bd. M. Keller (Herkules travestirt in 6 Büchern, Wien 1786. 8.) — Ungen. Die Lustfarth in Augsburg, ein kom. Heldeng. in 4 Ges. 1787. 8. — Ungen. Junker Anton, in 8 Ges. Weissenf. 1788. 8. — Ungen. (Batrachactomachia, die Froschiade .. Nimw. 1787. Eine höchst elende Parodie des Homerischen Gedichtes, auf den letzten Holländischen Krieg angewandt) — C. Bistorius (Kronik der Heiligen .. Wittenb. (Wien) 1787. 8.) — v. Tiel (Die Titanen, Frft. 1790. 8.) — Ungen. Kordon der Heiligen, um den Bettelsack, Rom. 1790. 8. — Joh. Andr. Brennecke (Hymen, Gott der Ehe, ein kom. Ged. Athen. 1793. 8.) — Ungen. (Der Engelfall, ein kom. Ged. in 7 Ges. f. l. 1793. 8.) — Ungen. (Die Dunciad des Jahrhunderts, oder der Kampf des Lichtes und der Finsterniß, ein her. kom. Ged. Berl. 1793. 8.) — — Wegen der scherzhaften lyrischen Gedichte s. den Art. Lied. — —

Auch versteht es sich von selbst, daß mehrere von den, bey den Art. Erzählung, Romanze, Sinngedicht, und a. m. angeführten Gedichten, zu den scherzhaften gehören.

Scherzhafte Schriften in Prosa. Ohngeachtet, unter den zuletzt angeführten Gedichten, sich schon verschiedene, in Prosa abgefaßte befinden, und zugleich andre Gattungen von Schriften, unter welchen sich mehrere scherzhafte finden, wie z. B. die scherzhaften Romane, aus Mangel des Raumes nicht angeführt werden können: so scheinen die Sammlungen von Schwänken, Scherzen, Tischreden und Einfällen u. d. m. doch eine besondre Stelle hier zu verdienen. Zuerst ist eine Art von Anweisung dazu, mit dem Titel: Praxis jocandi, hoc est Jocor. s. Facetiar. rite adhibendarum via et ratio, Frcft. 1602. 8. vorhanden. Und geschrieben haben deren: in griechischer Sprache: Hierocles (Ἀστεῖα, s. Facetiae, bey den Progymn. des Jac. Pontanus, Frcft. 1603. 8. Einzeln Lugd. 1605. 8. gr. und lat. Lips. 1750. 1768. 8. Von J. de Rhoer, verm. in s. Observat. philol. Grön. 1768. 4. S. 61. Deutsch, Leipz. 1788. 12.) — — In lateinischer Sprache: Giov. Fr. Poggio Bracciolini († 1493. Facetiar. lib. s. l. et a. 4. Par. s. a. 4. Nor. 1475. f. Mediol. 1477. 4. (die einzige vollständige Ausg.) Bas. 1480. 4. Par. 1511. 4. Mit den Facet. Heinr. Bebels u. a. m. Tub. 1544. 1588. 8. Argent. 1603. 1615. 12. Ital. Ven. 1533. 12. Franz. mit vielen Auslassungen, Lyon s. a. 4. Par. 1549. 4. Lyon 1588. 16. Amst. 1712. 12. Deutsch, ein Theil bey der Uebers. des Aesop, von H. Steinhöwel s. l. et a. f. Augsb. 1487. f. Strasb. 1508. fol. Freyb. 1555. 4.) — Alphonsus der 5te († 1458. Margarita facetiar. . . . Argent. 1508. 4. Amstel. 1646. 12. und bey den vorher angef. letztern Ausg. des Poggius; deutsch, bey einigen frühern Ausg. des Aesop; einzeln von Seb. Leonhard, Zerbst 1613. 8.) — Phil. Beroald († 1505. Declamat. Ebriosi, Scortat. Aleator. de vitiositate disceptantium, Bon. 1499. 4.) — Heinr. Bebel (Margarita facetiar. Arg. 1509. 4. 1514. 4. Mit den facet. des Poggi, und den Prognost. J. Heinrichsmann, Tub. 1542. 1544. 1588. 8. Bey N. Frischlins Facet. Lips. 1600. 8. Argent. 1609. 12. Amst. 1660. 12. Auch in den Bebel. opusc. Par. 1516. 4. Deutsch, Frft. 1589. 8. 1606. 8.) — Ungen. (De generibus Ebriosor. et ebrietate vitanda, jocus quodlibeti Erphurdiensis ... Vorm. 1515. 4. Frcft. 1581. 8. f. l. 1757. und unter dem Titel: Bacchi et Veneris facet. 1617. 12.) — L. Domitius Brusonius (Facetiar. exemplorumque Lib. VII. R. 1518. f. Op. et stud. Conr. Lycosthenis, Bas. 1559. 4. Lugd. B. 1560. 8.)

Otto

— Otto Luscinius (Ioci ac Sales festivi, Aug. Vind. 1524. 8. Frib. 1529. 8.) — Adr. Barland (Iocor. Veter. ac Recent. Lib. III. Antv. 1529. 8. Col. 1529. 8.) — Joh. Gast (Convivial. Serm. Lib. ex opt. Auct. collectus, Bas. 1543. 8. 1554. 8. 3 Bde.) — Joh. Peregrinus Petroselanus (Convivial. Serm. Lib. meris iocis ac salibus refertus, Bas. 1541. 8.) — Ungen. (Sylva sermon. iucundissimor. in qua historiae et exempla faceriar. referta continentur, Bas. 1568. 8.) — G. Pictorius (Sermon. convival. Lib. X. . . . Bas. 1559. 1571. 8.) — Nic. Frischlin († 1590. Facet. select. . . . Argent. 1608. 8. 1609. 12.) — Otho Melander (Iocor. atque serior. . . . . Lib. II. Lich. s. a. 8. 1604. 8. Novor. iocor. et serior. Centur. nova . . Marp. 1609. 8. Smalc. 1611. 8. Deutsch, Darmst. 1617. 8.) — Andr. Arnaud (Ioci et facetiae. Aven. 1605. 12. 2te Aufl. Verm. Ven. 1609. 12. obl.) — Barth. Regius (Momus et Victor. . . . Mediol. 1613. 12.) — Lib. Fraidmont (Saturnalit. Coenae, variatae somno . . . Lov. 1610. 12.) — Ungen. Facet. Faceriar. . . Frcft. 1615. 12. Pathop. 1645. 12. 1657. 12. — Democritus ridens, s. Campus recreat. Amst. 1655. 12. Ged. 1701. 12. Colon. 1749. 12. — Nugae venales, s. Thesaur. ridendi et iocandi 1663. 12. Lond. 1741. 12. — Antidotum Melancoliae iocoser. Frcft. 1667. 12. — — In italienischer Sprache: Piov. Arlotto (Motti e facezie, Fir. s. a. 4. Ven. 1525. 1535. 8. Verm. mit denen von Gonnella und Barlochia, Fir. 1565. Vin. 1602. 8. Frisch. Aufl. 1650. 8.) — Lud. Domenichi (Facet. et motti arguti di alc. eccell. ingegni. Fir. 1548. 8. 1562. 8. Verm. mit einem 7ten Buche, Fir. 1566. 8. Und mit einer andern Sammlung von Th. Porcacchi, Ven. 1581. 1584. 8.) — Innocent Ringheri (Cento giuochi liberali e d'ingegno, Bol. 1580. 4.) — Poncino della Torre (Piacev. e ridicolose facetie, Crem. 1581. 8. Verm. Ven. 1607. 1618. 8.) — Chr. Zabata (Diporto de' Viandanti, nel quale si leggono facetie, motti e burle, Pav. 1596. 12. Trev. 1600. 8.) — Giov. Cinti (Scelta di facezie, motti e burle . . . Fir. 1599. 8.) — Tom. Costo (Il piacevolissimo fuggilozio nel quale si contengono malizie delle femine, sciochezze de diversi, detti arguti etc. Ven. 1655. 12. Unter dem Titel, Le otto giornate . . . Ven. 16 . . 8) — Ant. Lupis (Fantasme dell' ingegno, Mil. 1675. 12.) — X. Bettinelli (Seine Lettere di Diodoro Delfico . . Lond. 1790. 8. enthalten gröstentheils nichts als Bonmots, Anekdoten u. d. m.) — — In französischer Sprache: Rec. de plaisantes et facetieuses Nouvelles, Anv. 1555. 8. — Faceties et mots subtiles d'aucuns excellents esprits . . . Lyon 1574. 8. — In dem Verzeichniß der Bibl. des Herzogs von Valliere, werden mehrere Recueils de Faceties et Plaisanteries, aus mehr als 200 St. in 8. angeführt, welche ich nicht näher zu bestimmen weiß. — Les XV joyes du marriage, (Lyon) s. a. s. Verm. Haye 1726. 12. 1734. 12. — Les recreations, devis et mignardises, demandes et responses, que les amoureux font en l'amour, Lyon 1592. 16. — J. P. (La pogonologie ou disc. facetieux des barbes, Ren. 1589. 12. In wie fern die Schrift Aehnlichkeit mit Ant. Hotomanus Πωγωνια, s. de Barba, Dial. Antv. 1586. 8. hat, weiß ich nicht.) — Formulaire fort recreatif de tous contrats, donations, testamens, codicilles et autres actes, passés par devant notaires et tesmoigns, par Bredin le Cocu . . Par. 1596. 16. Lyon 1603. 16. — Le tombeau de la Melancolie . . . Rouen s. a. 12. — Les debats et facet. rencontres de Gringalet et de Guillot Gorgeu son maitre. Par. s. a 12

12. 1782. 12. — Recit veritable de l'honête réception d'un maistre savetier, carleur, reparateur de la chaussure humaine . . . Rouen s. a. 12. wozu noch le Festin fait à MM. les Savetiers, Carleurs, Reparateurs etc. P. Max. Bellesrie, ebend. s. a. 12. gehört. — Du Moulinet (Facet. devis et plaisans contes, Par. 1610. 8.) — Ungen. Thresor des recreations, cont. Hist. facet. et honnêtes propos . . . Rouen 1611. 12.) — Des Lauriers (Les nouvelles et plaisantes imaginat. de Bruscambille . . . Berg. 1615. 12. Unter dem Titel, Oeuvr. Rouen 1646. 12.) — Tabarin (Inventaire universel des oeuvres de Tabarin, cont. ses fantaisies, dialogues, paradoxes, gaillardises, Par. 1623. 12. Unter dem Titel: Rec. gen. des Oeuvr. et Fantaisies de T. . . . Rouen 1660. 1664. 12.) — Les rencontres, fantaisies et coq à-l'âne facetieux du Baron Gratelart . . . Par. s. a. 12. — Les delices ou disc. joyeux et recreatifs, avec les plus belles rencontres et propos serieux . . . P. Verboquet, Par. 1630. 12. wozu die subtiles et facetieuses rencontres de J. B. disciple de Verboquet, Par. 1630. 12. gehören. — La gibeciere de Mome, ou le thresor du ridicule, Par. 1644. 8. — La gallerie des curieux, cont. . . . . les chef d'oeuvres des plus excellens railleurs de ce siecle, Par. 1646. 8. — Bouquet recreatif, cueilli dans les parterres des bons railleurs de ce tems, Par. 1646. 8. — L. Garon (Le chasse ennuy . . . Rouen 1652. 12.) — Ungen. Arlequiniana, Par. 1694. 12. — Boyer de Rouviere (Le nouv. Democrite, Par. 1701. 12. — Ungen. Elite de bons mots, Amst. 1704. 12. Rec. de bons mots . . . Par. 1709. 12. — Les privileges du cocuage, P. 1712. 12. — Les coudées franches, P. 1712. 12. 2 Th. — Les tours de Maitre Gonin. P. 1713. 12. 2 Th. — Les heures perdues du Chev. de Rior. P. 1715. 12. — L'art de ne point s'ennuyer, P. 1715. 12. — L'après-dinée des Dames de la Juifverie . . . Nant. 1722. 12 — Le je ne sçais quoi . . . Haye 1724. 12. 2 Bde. — Sermon du curé de Colignac, pron. le jour des Rois, P. 1736. 12. — Les ecosseuses ou les oeufs des Paques, Troy. 1739. 12. — Momus franc. ou les aventures du Duc de Roquelaure, Col. (Par.) 1739. 12. — Les etrennes de la St. Jean, Troy. s. a. 12. — Rec. de ces Messieurs . . . Amst. 1745. 12. — Les manteaux, Haye 1746. 8. 2 Th. — Biblioth. choisie de contes, faceties, bonmots etc. Par. 1786. 8. 7 Bde. — Tableaux de la bonne compagnie, Par. 1787 8. 4 Hefte mit Kupf. — — In englischer Sprache: Andr. Borde (Scogings Jests, s. a. 4.) — Th. Decker (Jests to make You merry 1607. 4.) — G. Peele (Merrie conceited Jests 1627. 4.) — Ungen. A Banquet of Jests, Lond. 1630. 8. — Cambridge Jests 1647. 8. — Ant. Wood (A collect. of pieces of humour 1751. 8.) — Tim. Sharpe (Cabinet for wit 1751. 8. — Ungen. Art of jesting. 1755. 12. — Rob. Baker (Witticisms and strokes of humour 1765. 8) — Sam. Foote (Aristophanes, a Coll. of Jests 1778. 12.) — Ungen. The complete London Jester, 1781. 12. — The festival of wit 1783. 1789. 12. — Ungen. The magazine of wit, or Library of Comus 1784. 8. 2 Bde. — G. A. Stevens (A lecture on heads 1785. 8.) — Geo. Bennet (The treasury of Wit 1786. 12. 2 Bde. Eine gute Samml. mit einer eben so guten Abhandl. über Witz und Laune.) — An Academy for grown Horsemen . . . 1787. f. mit schönen Carricaturen.) — — In deutscher Sprache: Joh. Prätorius (Saturnalia, d. i. Weihnachtsfratzen, Leipz. 1663. 8.) — Sim. Dach (Der kurzweilige Zeitvertreiber 1668. 12 (2te Aufl.) — Recueil von allerhand Colle-

lecta-

lectaneis und Historien auch moral-curieux-critic- und lustigen satyrischen Einfällen, 1226 Hundert, s. l. 1719 bis 1724. 8. 3 Bd. — Hilar. Sempiterni kurzweiliger Historicus, in welchem 600 auserlesene lustige, poßierliche, theils scherz- theils ernsthafte Historien erzählt werden, Cosmop. 1731. 8. — Neue Fränkische Zeitungen von gelehrten Sachen, auf das J. 1733-1736. darinnen alle die sinnreichen Einfälle der heutigen Gelehrten .... zur Belustigung enthalten sind .... Erstes bis zwölftes Stück, 1733. 8. — Scherzhafte Einfälle und lustige Historien, s. l. 1753. 8. — Historischer Bienenstock voller schalkhaften und muthwilligen Erzählungen (Hamburg) 1759. 8. — Der in der Einsamkeit und in Gesellschaften allezeit fertige schnackische Lustigmacher in anmuthigen, curieusen und lustigen Begebenheiten ... Cosmop. 1762. 8. — Eutrapeliar. Lib. III. d. i. dreytausend schöner nützlicher .. lustiger Historien, Leipz. 1762. 8. — Anekdoten, oder Sammlung kleiner Begebenheiten und witzigen Einfälle ... Leip. 1767. 8. 2 Th. — Vademecum für lustige Leute, Berl. 1767-1792. 8. 10 Th. — Samml. anmuthiger Gesch. und Erzähl. ... Bresl. 1768. 8. — Das neue Vademecum, Frankfurt und Leipz. 1777. 8. 3 Th. — Neuer Bienenkorb voller ernsthaft und lächerlichen Erzählungen ... Wittenb. 1770. u. f. 8. 15 Samml. — Vermischte Erzähl. und Einfälle, Berl. 1783-1786. 8. 24 St. — Mosifleck (Der Spasmacher 1783 u. f. 8. 6 Th.) — Ungen. Spaß und Ernst ... Quedl. 1784 u. f. 8. 4 Samml. — Schnacken, Schnurren und Characterzüge, Berl. 1783 u. f. 8. 2 Th. — Anekdotenlexicon, Berl. 1784. 8. 2 Bd. Supplemente dazu, Berl. 1785. 8. — Naivetäten und witzige Einfälle, Gera 1783 u. f. 8 Bde. — Angenehme Beschäftigungen in der Einsamkeit, Leipz. 1784 u. f. 8. 5 Th. — G. A. Keyser (Antihypochondriacus ... Erf. 1784 u. f. 8. 10 Port.) — Ungen. Der Gesellschafter ... Magd. 1783 u. f. 8. 3 Th. — Der beständig lustige Gesellschafter, Wien 8. 10 Bde. — Der Reisegefährte ... Berl. 1785. u. f. 3 Liefer. — Taschenbuch für das Verdauungsgeschäfte (Leipz.) 1785. 8. — Neues Taschenbuch für lustige Leute, Luneb. 1786. 8. — G. F. Kirsch (Erholungen nach ernsthaften Stunden, Leipzig 1787. 8.) — Ungen. Anekdoten und Erzähl. Hamb. 1788. 8. 3 Samml. — Anekdoten, Schilderungen und Characterzüge, Hamb. 1788. 8. — Säcke mit Anekdoten angefüllt, Frft. 1788. 8. 2 St. — Ein Sack voll Witz, Spaß und Ernst ... Frft. 1789. 8. — Der Lustwandler, Leipz. 1789. 8. — Anekdoten aus Schwaben (Leybach) 1789. 8. — Der Freund des Scherzes und der Laune, Berl. 1789. 8. — Apophthegmen, Erzähl. und Schnurren, Freyb. 1789. 8. — A. F. Langbein (Schwänke, Dresd. 1791. 8. 2 Th.) — — Auch gehören, im Ganzen, noch die mancherley Ana hieher, worüber ich, um den Raum zu schonen, auf J. C. Wolfs Vorr. zu den Casaubon. auf M. Lilienthals Select. Hist. et Litt. P. I. Obs. 6. und Juglers Biblioth. Hist. litt. sel. Bd. 2. S. 1480 verweise. — —

Schiff.

(Baukunst.)

So nennt man in großen Kirchen, deren inwendiger Raum drey Hauptabtheilungen hat, den Hauptraum in der Mitte, zum Unterschied der beyden schmälern Seitenabtheilungen, die man Abseiten nennt, und die eigentlich nur als Gänge nach dem Schiff anzusehen sind: wiewol sie auch oft noch, wie das Schiff, Sitze für die Zuhörer haben. Es ist schwerlich zu sagen, woher dieser Raum den Namen bekommen habe, der auch im Französischen Nef heißt, welches ehedem auch ein Schiff bedeutete. Denn es ist kaum wahrscheinlich, daß das griechische Wort ναος, welches den innern Raum eines Tempels bedeutet, mit dem Worte ναυς, das ein Schiff bedeu-

tet, sollte verwechselt werden, und daher der Name Schiff entstanden seyn.

Schiklich.

(Schöne Künste.)

Man nennt in überlegten Handlungen und Werken dasjenige schiklich, was zwar nach der Natur der Sache nicht ganz nothwendig, aber doch so natürlich erwartet wird, daß der Mangel desselben als eine Unvollkommenheit würde bemerkt werden. Es ist eben nicht nothwendig, aber schiklich, daß verschiedene Stände und Alter der Menschen auch in der Kleidung etwas unterscheidendes haben; unschiklich ist es, daß eine alte Matrone sich wie ein junges Mädchen kleide.

In Werken der Kunst muß das Schikliche überall mit Sorgfalt und guter Beurtheilung gesucht, und eben so sorgfältig alles Unschikliche vermieden werden. Denn außer den besondern Absichten, in denen solche Werke gemacht werden, müssen sie überhaupt auch dienen, unsern Geschmak feiner und richtiger zu bilden. Zudem ist ein Werk, das untadelhaft wäre, wo aber Dinge, die schiklich gewesen wären, weggelassen worden, nie so vollkommen, als das, wo diese noch vorhanden sind. Da noch überdem der Künstler sich in allem, was er macht, als einen scharfsinnigen und sehr verständigen Mann zeigen muß: so gehört es auch zur Kunst, daß er genau überlege, nicht nur, ob in seinem Werke nichts Unschikliches sey, sondern auch, ob nichts Schikliches darin fehle.

So muß der Baumeister sich nicht blos vor der Unschiklichkeit in Acht nehmen, an dem Haus eines Privatmannes nichts anzubringen, was sich nur für Palläste schiket; sondern auch überlegen, ob er dem Gebäude, das er entwirft, alles Schikliche wirklich gegeben habe. Denn ganz schiklich ist es, daß jede Art der Gebäude durch das, was sich vorzüglich dazu schiket, sich von andern Arten auszeichne. So ist es schiklich, daß an einem Zeughaus Kriegstrophäen, an einer Kirche hingegen Zierrathen, die andächtige Vorstellungen erweken, angebracht werden.

Die Beobachtung des Schiklichen und Vermeidung alles Unschiklichen ist eine Gabe, die nur den ersten Künstlern in jeder Art gegeben ist, die, außer dem nothwendigen Kunstgenie, auch den allgemeinen Menschenverstand und allgemeine Beurtheilungskraft in einem vorzüglichen Grad besitzen. Zur Vermeidung des Unschiklichen giebt Horaz dem Dichter viel vortreffliche Regeln, und seine Ars poetica sollte, auch blos in dieser Absicht, das tägliche Handbuch jedes Dichters seyn.

Die größte Sorgfalt über diesen Punkt erfodert die Behandlung der Sitten im epischen und dramatischen Gedicht, besonders, wenn der Dichter fremde Sitten zu schildern hat. Es wird mehr, als glükliche Einbildungskraft, erfodert, jeden Menschen gerade so handeln und sprechen zu lassen, wie es sich für seinen Gemüthscharakter, seinen Stand, sein Alter und für die Umstände, darin er sich befindet, schiket.

* *

(*) Von dem Schicklichen überhaupt handeln: Home, im 10ten Kap. der Elements of Criticism, Bd. 1. S. 330 der Ausg. von 1769. — F. J. Riedel, im XIIII Absch. S. 242 f. Theorie der sch. Kste. und Wissensch. Jena 1767. 8. — C. Meiners, im 6ten Kap. S. 29. f. Grundrisses der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch. — — Ueber das Schickliche, in Rücksicht auf Baukunst: Militia, im 4ten Buche f. Grundr. der bürgerl. Baukunst S. 207 u. f. d. d. Uebers. Leipz. 1784. 8. —

Schlag-

Schlagschatten.

(Mahlerey.)

Der Schatten, den wol erleuchtete Körper auf einen hellen Grund werfen. Nicht jeder Schatten ist Schlagschatten, sondern nur der, der sich auf dem Grund, auf den er fällt, bestimmt abschneidet, dessen Größe, Lage und Umriß nach den Regeln der Perspektiv können bestimmt werden, welches allemal angeht, wenn die Schatten von einem bestimmten Licht, als von der Sonne, oder dem durch eine Oeffnung einfallenden Tageslicht, verursachet werden. Daher wird die Zeichnung der Schlagschatten in der Perspektiv gelehret, deren Grundsätze man nothwendig wissen muß, um in diesem Stük nicht zu fehlen. Es ist ganz leicht, die Lage, Form und Größe der Schlagschatten auf einer Grundfläche zu bestimmen, so bald man die eigentliche Höhe und Richtung des Lichtes bestimmt anzugeben weiß; aber diese Schatten müssen hernach, so wie jede auf der Grundfläche liegende Figur nach den Regeln der Perspektiv auf den Grund des Gemähldes gezeichnet werden. Wer sich angewöhnet, nach den Regeln der freyen Perspektiv, die Herr Lambert gegeben hat*), zu arbeiten, hat diese doppelte Zeichnung nicht nöthig, und kann sich durch die sehr leichten Regeln, die der scharfsinnige Mann in seiner Anleitung zur perspektivischen Zeichnung gegeben hat, leicht helfen.

✤ ✤

Von dem Schlagschatten handeln, unter mehrern, ausführlicher: Lairesse, in s. großen Mahlerbuche, Buch 5. Kap. 4. Von dem Schlagschatten nach den verschiedenen Lichtern; Kap. 7. Von dem Schlagschatten in dem Sonnenschein; Kap. 10. Von dem Unterschied der Schlagschatten, welche aus der Sonne, oder dem Augpuncte entspringen.

*) S. Perspektiv.

Schluß.

(Musik.)

Durch dieses Wort verstehen wir die Cadenz, wodurch ein ganzes Tonstük geendiget wird. Von den Cadenzen überhaupt, und den verschiedenen Arten derselben ist bereits in einem besondern Artikel gesprochen worden*), so daß hier blos dasjenige in Betrachtung kommt, was die so genannte Finalcadenz, oder der Hauptschluß besonderes hat.

Weil der Schluß eine gänzliche Befriedigung des Gehörs und völlige Ruhe herstellen soll, so muß die Cadenz allemal in die Tonica des Stüks geschehen. Sollte aber auf das Stük entweder unmittelbar, oder bald hernach noch ein anderes neues Stük folgen: so gienge es eben deswegen an, daß der Schluß des vorhergehenden Stüks in die Dominante der Tonica des folgenden Stüks geschähe.

Da ferner die herzustellende Ruhe, und völlige Befriedigung einigen Nachdruk und einiges Verweilen auf dem letzten Ton erfodert; weil ein sehr kurz anhaltender und wie im Vorbeygehen angeschlagener Ton nicht vermögend ist, diese Ruhe zu bewirken: so muß der eigentliche Schluß nicht auf die letzte Zeit des Taktes fallen, sondern in ungeradem Takt allemal auf die erste, in geradem $\frac{4}{4}$, auf die erste, oder mitten in den Takt, so daß der letzte Ton noch einen halben Takt lang anhalten und sich zur Befriedigung des Gehörs allmählig verlieren könne.

Diesemnach ist es ein beträchtlicher Fehler, wenn man im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt, den Schluß auf die dritte Note des Takts legt. In den zusammengesetzten

*) S. Cadenz.

setzten Taktarten, als $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, trifft man oft den Schluß in der Mitte des Taktes, als in $\frac{6}{4}$ auf dem vierten Viertel an. Alsdenn aber ist das Rhythmische der Taktart von dem einfachen $\frac{3}{4}$ Takt so unterschieden, daß das vierte Viertel ein grösseres Gewicht erhält, und der Schluß darauf gelegt werden kann *).

In schottländischen Tänzen und Liedern trifft man häufig den Schluß auf dem letzten Taktheil an. Wenn man mit Fleiß etwas leichtfertiges, oder eine Eil zu einer andern Verrichtung dadurch ausdrücken will, so ist ein solcher Schluß gut; sonst hat er in der That etwas widersinniges.

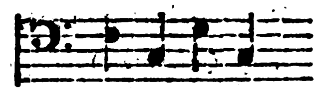
Schlüssel.

(Musik.)

Ein Zeichen, welches auf eine der fünf Linien des Notensystems gesetzt wird, vermittelst dessen man erkennen kann, was für einen Ton der Octave jede Note bezeichnet, und in welcher Octave des ganzen Tonsystems derselbe soll genommen werden. Weil also dieses Zeichen den Aufschluß zu richtiger Kenntniß der durch Noten angezeigten Töne giebt, so hat man ihm den Namen des Schlüssels gegeben.

Der Schlüssel trägt den Namen eines der Haupttöne unsers diatonischen Systems, und zeiget an, daß die Noten, welche auf der Linie stehen, die den Schlüssel durchschneidet, denselben Ton andeuten, dessen Namen der Schlüssel trägt; die andern Noten aber bezeichnen dann Töne, die um so viel diatonische Stufen höher, oder tiefer, als der Schlüsselton liegen, so viel Stufen von der Schlüssellinie bis auf die Stelle der Note zu zählen sind. Folgendes Beyspiel dienet zur Erläuterung.

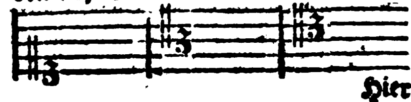
*) S. Takt.



Der Schlüssel 𝄢: trägt den Namen des vierten Tones, unsrer diatonischen Octave, nämlich F. Also bedeutet jede Note, die auf der Linie steht, welche diesen Schlüssel durchschneidet, den Ton F. Die zweyte Note des Beyspiels steht auf der vierten Stufe unterwärts, folglich bedeutet sie den Ton C, der von F der vierte ist, wenn man diatonisch absteiget. Die dritte Note steht auf der zweyten Stufe über der Schlüssellinie, stellt also die Secunde von F, oder G vor u. s. f.

Man sieht hieraus, daß ein einziger Schlüssel hinlänglich wäre, die Höhe der Töne anzuzeigen. Dennoch hat der Gebrauch drey verschiedene Schlüssel eingeführt, und sie noch überdem auf verschiedene Linien gesetzt, und dadurch eine beträchtliche Erleichterung des Notenlesens verschaffet.
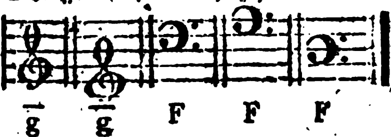
Außer dem schon angezeigten F-Schlüssel braucht man noch diesen, 𝄡, der den Ton C anzeiget; und diesen 𝄞, der den Ton g bezeichnet. Weil es nun zum Verstand der Notenschrift nicht hinlänglich ist, daß man die Stufe der Octave, wo der Ton sitzt, wisse, sondern auch die Octave selbst, in welcher er sich befindet, angedeutet werden muß, so hat man dieses dadurch erhalten, daß man für jede der vier Hauptstimmen, in welche der Umfang des Systems eingetheilt wird, entweder einen besondern Schlüssel braucht, oder denselben Schlüssel für jede Hauptstimme in eine besondere Linie setzet. Dieses wird durch folgende Beyspiele deutlich werden:



Hier

Hier findet man denselben Schlüssel C auf dreyerley Weise gesetzt. Die erste bedeutet den Umfang der Discantstimme, woraus erhellet, daß die Noten auf der untersten Linie des Systems, den Ton c̄ anzeigen. Die zweyte Art, da der C-Schlüssel auf der mittelsten Linie des Notensystems steht, bedeutet den Umfang der Altstimme. Also müssen die auf der Schlüssellinie stehenden Noten ebenfalls den Ton c̄ anzeigen. Die dritte Art, da der Schlüssel in der vierten Linie steht, macht den Tenorschlüssel aus, und auf dieser Linie stehen ebenfalls die Noten, die den Ton c̄ anzeigen.

Hieraus nun werden auch folgende Schlüssel verständlich seyn:



Die beyden ersten werden insgemein Violinschlüssel genennt, wiewol sie auch für andre Instrumente, und selbst für Singestimmen gebraucht werden. Die andern heißen überhaupt Baßschlüssel. Der erste davon ist für den gemeinen Baß, als eine der vier Hauptstimmen; der zweyte ist für einen tiefern, und der dritte für einen höhern Baß.

* *

Hierher gehören die verschiedenen, über die Einheit der musikalischen Schlüssel erschienenen Werke, als von Th. Salmon (An essay to the advancement of Music, by casting away the perplexity of different cliffs, and uniting all sorts of Music, Lute, Viol, Violins, Organ, Harpsichord, Voice etc. in one universal character, Lond. 1672. 8. Statt der gewöhnlichen Schlüssel, will der Verf. für den Baß, den Buchstaben B, für die Mittelstimmen, den Buchstaben M, und für den Discant, die Buchstaben Tr, gebraucht haben.) — Matth. Lock (Schrieb Observations ... Lond. 1672. 8. gegen dieses Buch, die, unter dem Titel, The present practice of Music vendicated .... Lond. 1673. 8. wieder abgedruckt worden sind, — und worauf Salmon A vindication of an Essay .... Lond. 1672. 8. heraus gab.) — In den Princ. de Clavecin von St. Lambert 1702, so wie in der schon ältern Methode von Montclair wird eine Einheit des Schlüssels vorgeschlagen; aber ausdrücklich schlug ihn der Abt La Cassagne in s. Traité gen. des Elemens du chant, Par. 1766. 8, vor, wogegen P. Boyer seine Lettre à Mr. Diderot sur le projet de l'unité de clef dans la Mus. Par. 1767. 12. schrieb; und der erstere den Uniclefier musical ... Par. 1768. 12. herausgab. — Jacob (Nouvelle methode de Mus. sur un nouveau plan, Par. 1769. 8. Widerlegung von der Schrift des La Cassagne.) — Uebrigens sind, in dem Mem. sur la Musique des Anc. P. 1770 die Ursachen angegeben, durch welche die französischen Musikgelehrten, wie La Cassagne, Dumas (s. den Art. Noten S. 529.) u. a. m. veranlaßt worden sind, Veränderungen, in Ansehung der musikalischen Schlüssel, vorzuschlagen. —

Schlußstein.
(Baukunst.)

Ist der mittelste oder oberste Stein eines gemauerten Bogens, oder Gewölbes. Es gehöret zum Mechanischen der Baukunst, zu wissen, wie der Schlußstein müsse beschaffen seyn, daß der Bogen, oder das Gewölbe dadurch seinen festen Schluß und seine Hältniß bekomme. Wir betrachten ihn hier nur, in sofern er unter die Zierrathen der Baukunst kann gerechnet werden.

Man ist gewohnt, die Schlußsteine der großen Bogen bey Portalen, Thüren und Bogenstellungen von den andern Steinen zu unterscheiden, und gar oft wird er mit

mancherley Schnitzwerk verzieret. Die besondere Auszeichnung des Schlußsteines, wenn sie auch in nichts bestünde, als daß man ihn über die Fläche der Mauer etwas heraustreten ließe, scheinet darin ihren Grund zu haben, daß es natürlich ist, das Ansehen der Festigkeit dadurch zu vermehren, daß man den Stein, auf den das meiste ankommt, dem Auge merkbar mache, und denn auch noch darin, daß dadurch das nakende und etwas kahle Ansehen eines großen Bogens etwas gemindert wird. Wie denn überhaupt diese Aeußerung eines etwas subtilen Geschmaks sich darin überall zeiget, daß bey ganz einförmigen Gegenständen, da ein Mittelpunkt ist, dieser insgemein mit einem Knopf oder einer andern Zierrath besonders ausgezeichnet wird.

Will man sie etwas zierlich machen, und nicht glatt lassen, so werden sie nach Art der Kragsteine oben mit einem kleinen Gesims versehen, und wie doppelte Rollen oder Voluten ausgehauen. Es ist an einem andern Orte angemerkt worden *), woher die Gewohnheit gekommen, Schlußsteine als angeheftete Menschenköpfe zu bilden. Diese Zierrath, die in der Ruhm- und Rachsucht ganz wilder Völker ihren Ursprung hat, ist eben nicht zu empfehlen. Aber völlig ungereimt ist es, an die Schlußsteine lebendige Menschen- oder gar Engelsköpfe auszuhauen. Denn auch die ausschweifendste Einbildungskraft wird keinen Grund entdeken, warum lebendige Wesen den Kopf aus einer Mauer herausstreken.

*) S. Marken III Th. S. 367.

Schmelz.

(Mahlerey.)

Die Schmelzmahlerey, die man auch insgemein Emailmahlerey nennt, hat ihre eigenen beträchtlichen Vorzüge, derenthalben sie verdienet, als eine besondere Gattung beschrieben zu werden, ob sie gleich eigentlich in die Classe des Encaustischen gehöret. Sie hat dieses eigene, daß sie mit glasartigen Farben, die im Feuer schmelzen, mahlt, die hernach auf den Grund eingebrannt werden, dadurch auf demselben sehr sanft verfließen, und also sehr dauerhafte, weder durch Wärme und Kälte, noch durch Feuchtigkeit, noch durch Staub und andre den gewöhnlichen Gemählden schädliche kleine Zufälle schadhaft werdende Gemählde geben. Der Grund, auf den gemahlt wird, muß also feuerfest seyn. Er besteht entweder aus gebrannter Erde und Porcellain, oder aus Metall, welches mit einem undurchsichtigen, meistentheils weißen Glasgrund überzogen ist.

Auf Gefäße von gebrannter Erde haben die Alten schon vielfältig gemahlt, wie die häufigen Campanischen Gefäße, die man unter den Ruinen der alten Gebäude in Italien findet, beweisen. Wir können dieses aber nicht wol zu der Schmelzmahlerey rechnen, weil die Gefäße matt sind, und den glasartigen glänzenden Ueberzug, den man Glasur nennt, nicht haben, auf den die Schmelzmahlerey gesetzt wird.

Die Mahlerey auf Glasurgrund an gebrannten irdenen Gefäßen mag um den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts aufgekommen seyn. Wenigstens sind mir keine ältern Werke dieser Art bekannt. Aber viel später ist, wie man durchgehends versichert, die Erfindung, metallene Platten mit einem Glasurgrunde zu überziehen, und darauf mit Schmelzfarben zu mahlen. Sie wird einem französischen Goldschmidt, Namens Jean Toutin aus Chateaudon zugeschrieben, und in das Jahr 1632 gesetzt *). Daß

*) S. Traité des couleurs pour la peinture en émail et sur la porcellaine, pré-

Daß aber die Alten schon Schmelzfarben gehabt, beweisen die vortreffliche Antike, der ich im Artikel Mosaisch gedacht habe, und die alten Glaspasten*). Auch habe ich unter verschiedenen, in meiner Gegenwart aus den Ruinen eines römischen Gebäudes von den Zeiten der spätern Kaiser herausgegrabenen goldenen Juwelen einen Ring gesehen, dessen Beschaffenheit mich auf die Vermuthung brachte, daß anstatt eines Edelsteins, Email auf das Gold eingeschmelzt gewesen.

Folgendes wird dem über diese Materie noch ununterrichteten Leser einen Begriff von dem Verfahren bey dieser Art Mahlerey geben.

Man nimmt eine sehr dünn geschlagene und von allen kleinen Schieferchen wol gereinigte Platte, insgemein von Gold, oder Kupfer; auf diese streuet man erst auf der unrechten Seite, die nicht soll bemahlt werden, fein gestoßenen weißen Schmelz, oder eine in nicht gar zu heftigem Feuer fließende glasartige undurchsichtige Materie, setzt die Platte in ein Kohlfeuer, und läßt den Schmelz auf der Platte anfließen. Eben so wird hernach auch die gute Seite der Platte, aber etwas diker und vorsichtiger überzogen, damit diese Seite überall gleich, mit einem reinen weißen Grund, ohne Gruben, Ritzen oder Fleken überzogen sey.

Auf diesen Grund wird nun gemahlt. Die Farben sind ebenfalls von glasartigen, durch metallische Theile gefärbten Materien, die aber leichter in Feuer fließen, als der Schmelz, den man zum Grund der Platte genommen hat. Diese Farben werden sehr fein gerieben, und mit Wasser, oder mit Lavendelöl angemacht, damit sie mit Wasserfarben in den Pensel fließen, und zum Mahlen tüchtig werden.

Die Umrisse zeichnet man mit einer rothen Eisenfarbe, die denen darüber kommenden Farben keinen Schaden thut; und dann setzt man die Platte ins Feuer, damit diese Umrisse sich auf dem Grund einbrennen. Erst hierauf werden die Farben aufgetragen. Die nun am sorgfältigsten verfahren, legen zuerst das Gemählde nur mit leichten Tinten an, die sie wieder besonders einbrennen. Hierauf mahlen sie die Platte etwas mehr aus, und brennen die neuen Farben wieder ein. Und so wird die Bearbeitung vier bis fünf mal wiederholt, bis der Künstler mit seiner Arbeit zufrieden ist. Geringe Sachen werden auf einmal ganz ausgemahlt und eingebrannt.

Man mischt unter alle Farben mehr oder weniger Flus, das ist, in Staub zerriebenes, sehr durchsichtiges Glas, ohne alle Farbe, das nicht nur für sich sehr leicht fließt, sondern auch die Schmelzfarben leichter fließend macht. Wenn man also ein schon ziemlich fertiges Gemählde noch einmal bearbeiten will, so darf man nur etwas mehr Flus, als vorher, unter die Farben mischen, damit die neuen Farben sich einbrennen, ohne daß die schon vorhandenen wieder ins Fliessen kommen.

Dieses ist überhaupt das Verfahren bey dieser Art. Es ist aber mit mancherley Schwierigkeiten verbunden, und erfodert viel Kunstgriffe, die hier nicht können beschrieben werden. Man hat nicht alle mögliche Haupt- und Mittelfarben, wie bey der Oelmahlerey; und weil viele Arten der Emailfarben sich im Feuer ändern, so gehört hier eine große Erfahrung zu guter Behandlung des Colorits. Mehrere Nachrichten hiervon findet man in dem vorher angezogenen Werk, und in dem Traité prati

précédé de l'Art de peindre sur l'email etc. par Mr. d'Ardais de Montami. à Paris 1765. 12. (Deutsch, Leipzig 1767. 8.

*) S. Pasten.

pratique, den der Abt Pernety sei-nem Dictionaire portatif de peinture etc. vorgesetzt hat.

Außer dem schon erwähnten Toutin, haben sich vornehmlich Jean Petitot aus Genf a), und dessen Schwager Jaques Bordier b) grossen Ruhm und beträchtliches Vermögen durch diese Mahlerey erworben *) Nach diesen haben sich Zink c) ein Schwede, der lang in England gearbeitet hat, Maytens b) ebenfalls ein Schwede, und in Frankreich Rouquet, Liotord und Durand besonders darin hervorgethan.

* *

Von der Schmelzmalerey handeln: J. Bulenger (In s. Schrift De Pictura etc. Lib. I. c. 5 u. f. S. 113. Lugd. B. 1627. 8. de Smalto, s. Encausto.) — Jacq. Phil. Ferrand (l'Art du feu, ou de peindre en émail, Par. 1721. 12.) — Lettre de Mr. Peidot à son fils pour lui servir de guide dans l'art de peindre en émail, Par. 1759. 8. — Arclais de Montamy (Traité des couleurs pour la Peint. en Email et sur la Porcelaine, precédé de l'art de peindre sur l'Email . . . Par. 1765. 12. 2 Th. Deutsch, Leipz. 1767. 8.). — Ferner de Piles, in s. Elem. de peint. prat. Ch. XIII. p. 309. Amst. 1767. 12. — In deutscher Sprache: Ein Auff. im neuen Hamburgischen Magazin, Bd. 1. St. 4. S. 290. — Anfangsgründe der Emaillirkunst, in den Physikal. Oekonomischen Auszügen, Bd. 2. St. 3. S. 337. — — Auch gehören, im Ganzen, hier noch her, die verschiedenen, von der Glasmacherkunst handelnden, bey dem Art. Glasmahlerey S. 441. angeführten Werke, wovon besonders die Art de la Verrerie p. Haudicquer de Blancourt ausdrücklich Unterricht von der Schmelzmahlerey giebt. — Uebrigens erhellet aus dem 9ten Bd. S. 223. der Hist. litterar. de la France, daß schon im 12ten Jahrhunderte die Rede von Mahlereyen auf Glasurgrund gewesen, und daß ein, in diesem Zeitpunkt ungefähr, gemachtes Bildniß, noch jetzt in der Hauptkirche zu Mans vorhanden ist. — Und was die Schmelzarbeit selbst anbetrifft: so scheint solche allerdings bereits den Alten bekannt, und ihr Encaustum gewesen zu seyn. (S. den Bulenger, a. a. O. im 6ten Kap. S. 121 u. f.) Wenigstens giebt von dem so genannten Niellum schon der nun bekannte Theophilus Presbyter, (Lib. III. c. 27. 28. und 31. S. 364 u. f. im 6ten Bde. der Leff. Beytr. zur Gesch. und Litteratur) anschaulicher aber Vasari (Della Pittura, c. XXX. S. 61. vor der Bologneser Ausg. der Vite v. J. 1648.) Unterricht. Und die, in den Osservaz. istor. sopra alcuni Medaglioni antichi von F. Buonarotti, R. (1698) 4. angeführte Präsentierschale von Erz, so wie der, von D. A. Bracci beschriebene Clypeus votivus (Dissertaz. sopra un Clipeo votivo, Luc. 1771. 4.) scheinen zu erweisen, daß die Alten schon dergleichen Arbeit verfertigten; und die Crustarii, deren Plinius (Lib. XXXIII. 55.) gedenkt, sind vielleicht Künstler dieser Art gewesen. Sollte, indessen, das Niellum überhaupt, nicht eher zu der so genannten eingelegten (eingegossenen) als zur eigentlichen Schmelzarbeit gehören? Im Deutschen heißt jenes Silberstich und Silberstechen; und Doppelmayer führt S. 205 Wenzel Jamitzer, als einen der berühmtesten Künstler darin an. — —

Zu der Geschichte der eigentlichen Schmelzmahlerey in neuern Zeiten (und selbst zur Theorie) liefert Beyträge L'état présent des Arts en Angleterre par Mr. Rouquet, Par. 1755. 12. — und zu den merkwürdigen Künstlern gehören noch: Pierre Chartier, Louis v. d. Bruggen, Hance gen. († 1658) Louis Gernier († 1659) Rob. Vouquer († 1670) Jean Frs. Ardin (1700) Carl Boit († 1700) Joh. Conr. Schnell († 1704) Elisabeth Soph. Cheron († 1711) Louis Chatil-

a) († 1691). b) († 1690).
*) S. Fueßlins Leben der schweizerischen Mahler.
c) († 1770). d) († 1770).

Chatillon († 1784) Jacq. Phil. Ferrand († 1752) Ism. Mengs († 1764) Joh. Ei. Nilson (1770) Jean Jac. Pasquier u. a. m. — —

Schneke; Volute.

(Baukunst.)

Ein grosses Hauptglied an den vier Eken des Knaufs der jonischen, auch der römischen Säulen, nach Art einer Schneke gewunden. Es ist bereits im Artikel Jonisch hinlänglich davon gesprochen worden.

Schnizwerk.

(Bildhauerey.)

Unter den Ueberbleibseln der griechischen und römischen Bildhauerkunst findet sich nichts häufiger, als historische und allegorische Vorstellungen, da die in Marmor gehauenen Figuren mehr oder weniger erhaben aus dem Marmor hervorstehn. Dieses Schnitzwerk, das die Italiäner Relievo nennen, stellt also Schildereyen in Marmor ausgehauen vor, aber so, daß die Bilder, wie auf den Münzen, nur zum Theil über den flachen Grund des Marmors heraustreten, daher solche Arbeit der Beschädigung weniger unterworfen ist als die Statuen, denen durch Stossen oder Umstürzen gemeiniglich die Arme, Beine oder Köpfe abgebrochen werden.

Dergleichen Schnitzwerk, das die Stelle der Gemählde vertreten sollte, wurde an Tempeln und andern grossen Gebäuden an schiklichen Orten in die glatte Mauer etwas vertieft eingesetzt, und man konnte natürlicher Weise versichert seyn, daß diese Art Gemählde ziemlich wol erhalten bis auf die späteste Nachwelt kommen würde.

Unter den römischen Kaisern hatte man den Einfall, dergleichen Schnitzwerk an den Schaften großer zum Andenken vorzüglicher Thaten oder Begebenheiten auf freyen Plätzen aufgerichteter Säulen anzubringen; und noch jetzt stehn in Rom zwey solche Säulen, davon die eine dem Antonius, die andre dem Trajanus zu Ehren gesetzt worden. Aber sehr lange vorher hatten die Egyptier flaches Schnitzwerk von Hieroglyphen auf ihre Obelisken eingehauen.

Man unterscheidet zwey Arten dieses Schnitzwerks: eine erhabenere, da die Figuren stark und oft viel über die Hälfte ihrer Dike aus dem Grund hervorstehn; und eine flachere, da sie unter der Hälfte ihrer Dike herausstehn: jene Art wird von den Italiänern alto relievo; diese basso relievo genennt. Hievon haben wir an einem andern Orte mit mehrerm gesprochen *).

Die, zu diesem Artikel gehörigen Nachrichten von dem Schnitzwerk der Alten, finden sich bey dem Art. Flaches Schnitzwerk. — —

Schön.

(Schöne Künste.)

Die Untersuchung über die Natur und Beschaffenheit des Schönen, die an sich schon schwer genug ist, wird dadurch noch beträchtlich schwerer gemacht, daß das Wort vielfältig von Dingen gebraucht wird, die gefallen, ob wir gleich von ihrer Beschaffenheit nichts erkennen. Wir müssen also vor allen Dingen versuchen, den eigentlichsten und engsten Sinn des Wortes zu bestimmen.

So gewiß es ist, daß alles Schöne gefällt, so gewiß ist es auch, daß nicht alles, was gefällt, im eigentlichen Sinn schön genennt werden kann. Das Schöne macht nur eine von den mehrern Gattungen der Dinge,

*) S. Flaches Schnitzwerk.

Dinge, die gefallen, aus; und um sie von andern unterscheiden zu können, müssen wir diese Gattungen alle betrachten. Wir wollen aber, ohne uns in schwerfällige und tiefsinnige Speculationen einzulassen, blos bey dem stehen bleiben, was die allgemeine und tägliche Erfahrung darüber an die Hand giebt.

Diese lehret uns ohne Zweydeutigkeit, daß einige Dinge uns gefallen, oder Vergnügen erweken, ob wir gleich von ihrer Beschaffenheit nicht den geringsten Begriff haben. Von dieser Gattung sind alle Gegenstände, die blos einen angenehmen Reiz in den Gliedmaaßen der Sinnen verursachen, an dem die Ueberlegung und die Kenntniß der Beschaffenheit des Gegenstandes, der ihn verursachet, nicht den geringsten Antheil haben. Im Grunde haben wir in diesem Fall nicht an der Sache, die uns das Vergnügen macht, sondern blos an der Empfindung, die sie bewirkt, unser Wolgefallen. Wir wissen so gar oft nicht, wo der Gegenstand, der uns dieses Vergnügen macht, ist, noch was er ist; wir empfinden und lieben blos seine Wirkung, ohne uns mit ihm selbst zu beschäfftigen. Dies ist um so viel unzweifelhafter, da wir mehrere Arten dieses Vergnügens mit den Thieren gemein haben, die sich gewiß nie bey Betrachtung der Gegenstände, die auf sie wirken, aufhalten. Diese Dinge haben eine unmittelbare, oder doch nahe mittelbare Beziehung auf unsre Bedürfnisse, und machen eigentlich die Classe aus, der man den Namen des Guten gegeben hat. Nur Kinder sagen von Speisen, sie schmeken schön; wer mehr unterscheiden gelernt hat, sagt, sie schmeken gut.

Hingegen giebt es auch Dinge, die nicht eher gefallen, bis man sich eine deutliche Vorstellung von ihrer Beschaffenheit gemacht hat. Zuerst beschäfftigen sie blos den Verstand, und erst hernach, wenn dieser eine gewisse Beschaffenheit an ihnen deutlich erkennet, fangen sie an zu gefallen. Wer nicht im Stand ist, nachzudenken, oder jene Beschaffenheit einzusehen, dem bleiben sie völlig gleichgültig. In diese Classe gehört alles, was durch Vollkommenheit gefällt, wie die Maschinen, die so verständig eingerichtet sind, daß sie dem Zwek völlig entsprechen; ingleichen, was durch Wahrheit gefällt, wie ein Beweis, darin die einzelen Begriffe und Sätze so verbunden sind, daß eine völlige Ueberzeugung aus ihrer Vereinigung entsteht.

Nun giebt es noch eine dritte Classe der Dinge, die Wohlgefallen erweken. Diese liegt zwischen den beyden vorhergehenden so in der Mitte, daß sie etwas von der Art der einen und der andern an sich hat. Die Beschaffenheit der Gegenstände reizt unsre Aufmerksamkeit; aber ehe wir sie deutlich erkennen, ehe wir wissen, was die Sachen seyn sollen, empfinden wir ein Wohlgefallen daran. Diese Gegenstände machen unsers Erachtens die Classe des eigentlichen Schönen aus.

Eine nähere Betrachtung dessen, was jede dieser drey Classen der Dinge, die uns gefallen, besonderes und eigenthümliches hat, läßt uns bald folgendes bemerken. 1. Das Gute gefällt uns wegen seiner materiellen Beschaffenheit, oder wegen seines Stoffes, der, ohne Rüksicht auf seine Form, eine natürliche Kraft hat, unmittelbar angenehme Empfindungen zu erweken. 2. Das Schöne gefällt uns ohne Rüksicht auf den Werth seines Stoffes, wegen seiner Form, oder Gestalt, die sich den Sinnen, oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ob sie gleich sonst nichts an sich hat, das den Gegenstand in andern Absichten brauchbar macht. 3. Das Vollkommene gefällt

fällt weder durch seine Materie, noch durch seine äußerliche Form, noch durch seine innere Einrichtung, wodurch es ein Instrument oder Mittel wird irgend einen Endzwek zu erreichen. Wir können uns diese dreyfache Beschaffenheit an einem Diamant vereinigt vorstellen. Nach seinem Werth im Handel, gehört er in die Classe des Guten; nach seinem Glanz und dem Feuer der Farben, die darin spielen, in die Classe des Schönen; nach seiner Härte und Unzerstörbarkeit in die Classe des Vollkommenen.

Es ist aber hier der Ort nicht, diese drey Classen der Dinge, die Gefallen erweken, näher zu betrachten, und das, was jede von der andern unterscheidet, genau anzuzeigen. Nur den eigentlichen Charakter des Schönen haben wir hier näher zu entwikeln.

Einige Philosophen haben gelehrt, die Schönheit sey nichts andres, als Vollkommenheit, in so fern sie nicht deutlich eingesehen, sondern nur klar, aber völlig verwikelt gefühlt werde. Aber diese Erklärung ist nicht allgemein wahr. Es giebt, wie wir hernach sehen werden, eine Schönheit, die diesen Charakter hat; aber nicht alles Schöne ist von dieser Art. Die Vollkommenheit einer Sache läßt sich weder deutlich erkennen, noch undeutlich fühlen, wenn man nicht entweder bestimmt weiß, oder doch mit einiger Klarheit fühlet, was die Sache seyn soll. Dieses ist aus dem Begriff der Vollkommenheit klar *). Nun giebt es unzählige Dinge, die wir schön nennen, ob wir gleich nicht den geringsten Begriff von ihrer Bestimmung haben, und weder erkennen noch fühlen, was sie eigentlich seyn sollen. Doch könnte man sagen, das Schöne sey die Vollkommenheit der äußern Form, oder Gestalt. Ob wir nun gleich die besonderen Gestalten, als der Thiere und Pflanzen, nicht nach der jeder eigenen Vollkommenheit beurtheilen können, da wir das besondere Ideal, was jede seyn soll, nicht besitzen: so wissen wir doch überhaupt, daß die mannichfaltigen Theile in ein wolgeordnetes Ganze sollten vereiniget werden; und in sofern haben wir einen allgemeinen Begriff von der Vollkommenheit der Form.

*) S. Vollkommenheit.

Nach diesen vorläufigen Erläuterungen wollen wir versuchen, den Begriff des eigentlichen Schönen, so viel uns möglich seyn wird, zu entwikeln. Es interessirt also durch seine Form, blos in sofern sich dieselbe den Sinnen, oder der Einbildungskraft angenehm darstellt, ohne Rüksicht auf seinen Stoff, oder auf seine mechanische Beschaffenheit, nach der es als ein zu gewissem Gebrauch bestimmtes Instrument angesehen wird. Für den Eigennützigen ist Schönheit nichts, weil man sie durch bloßes Anschauen genießt; für den speculativen Kopf ist sie etwas sehr geringes, weil ihre Beschaffenheit nicht deutlich kann erkannt werden. Der Liebhaber des Schönen steht zwischen dem blos materiellen, ganz sinnlichen Menschen, und dem, der blos Geist und Verstand ist, in der Mitte. An diesen gränzt er wegen des Wolgefallens, das er an Speculationen der Einbildungskraft hat, und an jenen, weil er lüstern ist nach feinern Reizungen der Phantasie.

Aber wie muß jene Form, wodurch das Schöne gefällt, beschaffen seyn? Auch in Ansehung dieser liegt das Schöne dergestalt zwischen dem Guten und dem Vollkommenen, daß es an beyde gränzet. Ein Theil seines Werthes wird durch unmittelbares, aber feiners Gefühl bestimmt, wie der Werth des Guten, und ein Theil aus Erkenntniß, die aber beym Schönen nicht bis auf die Deutlichkeit steiget. Darum wäre es ein vergebliches

liches Unternehmen, die völlige Entwiklung seiner Beschaffenheit zu suchen.

Doch ist es nicht so, wie das Gute, daß man außer dem unmittelbaren Gefühl seiner Wirkung gar nichts daran erkennte; nur muß man nicht eine völlig deutliche Entwiklung seiner Beschaffenheit verlangen, wie man sie von dem Vollkommenen geben kann. Wenn wir bey blos klaren Begriffen stehn bleiben, so läßt sich allerdings von der Form, daran die Phantasie Gefallen findet, verschiedenes angeben.

So viel ich davon habe bemerken können, lassen sich die Eigenschaften des Schönen auf drey Hauptpunkte bringen. 1. Die Form im Ganzen betrachtet, muß bestimmt, und ohne mühsame Anstrengung gefaßt werden. 2. Sie muß Mannichfaltigkeit fühlen lassen, aber in der Mannichfaltigkeit Ordnung. 3. Das Mannichfaltige muß so in Eines zusammenfliessen, daß nichts einzeles besonders rühret. Wir wollen, so gut wir können, diese drey Hauptpunkte etwas näher entwikeln.

1. Daß ein Gegenstand, der uns durch sein äußerliches Ansehen gefallen soll, ein Ganzes, und nicht ein Bruchstük von einem Ganzen seyn müsse, ist anderswo hinlänglich gezeiget worden *); daß er wol begränzt und bestimmt in die Sinne, oder in die Phantasie fallen müsse, ist daher leicht abzunehmen, daß das Ungewisse in seiner Begränzung uns zweifelhaft macht, ob es ganz sey, und daß es der Klarheit der Vorstellung schadet. Die Ungewißheit, ob man eine Sache recht sehe, oder nicht, hat nothwendig etwas Beunruhigendes, folglich Unangenehmes an sich. Daß der Gegenstand ohne mühsame Anstrengung müsse gefaßt werden, ist nicht weniger klar; weil jede Bestrebung, so lange man ungewiß ist, ob sie das Ziel erreichen werde, etwas unangenehmes hat.

Dieses letzte ist aber nicht so zu verstehn, daß das Schöne nothwendig auf den ersten Blik, ohne Anstrengung von Seite des Beobachters, in die Augen fallen müsse. Vielmehr geschieht es gar oft, daß durch vorhergegangene Bemühung, die Sache richtig zu fassen, das Vergnügen des Anschauens desto lebhafter wird. Der Sinn jenes Ausspruchs ist dieser, daß die Gestalt der Sache, wenn es gleich Mühe gekostet hat, sie zu fassen, nun, da sie einmal gefaßt worden, ohne anhaltendes Bestreben gefaßt werde. Man sieht hieraus zugleich, warum nicht jedes Schöne jedem Menschen gefällt. Ein kurzsichtiger, der ein grosses Gebäude nicht auf einmal übersehn kann, wird es nicht schön finden. Je ausgedehnter die Kraft ist, etwas bestimmt zu fassen, je fähiger ist man auch Schönheiten zu empfinden, die geringeren Kräften nicht fühlbar sind.

Daß die Größe der Schönheit von jedem nach dem Maaße seiner Fähigkeit, mehr oder weniger auf einmal zu fassen, geschätzt werde, und daß das, was für ungeübte, sowol innere als äußere Sinnen die höchste Schönheit ist, dem, dessen Geschmak eine weitere Sphäre umfaßt, nur mittelmäßig schön seyn könne, ist eine wichtige Bemerkung. Wenn wir dieses aus der Acht lassen, so stoßen wir bey der Untersuchung über die Schönheit auf Widersprüche, die nothwendig verwirren. Denn daß ein Mensch Schönheit findet, wo ein anderer sie zu vermissen glaubt, kommt gar nicht, wie man sich oft fälschlich einbildet, daher, daß unsre Begriffe über das Schöne wankend wären, oder daß die Schönheit an sich nichts bestimmtes sey. Die Schönheit hat dieses mit der Größe gemein; einer findet klein was einem andern groß scheinet, und ein im Ueberfluß erzo-

*) S. Ganz.

rzogener Mensch nennt Armuth, was manchen andern Reichthum wäre. Darum fällt es keinem Menschen von Verstand ein, zu behaupten, ein geringer Grad der Grösse sey keine Grösse, und ein geringes Vermögen sey kein Vermögen. Warum sollte man denn sagen, ein geringer Grad von Schönheit sey keine Schönheit?

Was Aristoteles vom Schönen sagt, daß es weder sehr groß noch sehr klein seyn müsse, hat hierin seinen Grund. Was für uns zu groß oder zu klein ist, kann im Ganzen nicht ohne beständig anhaltendes Bestreben gefaßt werden.

2. Daß das Schöne Mannichfaltigkeit müsse fühlen lassen, ist auch leicht zu begreifen. Was einfach oder ohne Theile ist, kann wol auf die Empfindung, aber nicht auf die Vorstellungskraft wirken. Was aber blos Menge der Theile hat, ohne Verschiedenheit, kann kein Nachdenken, kein Verweilen der Vorstellungskraft bey dieser Menge veranlassen, weil die Theile nichts verschiedenes haben; die bloße Anzahl derselben hat keinen Reiz für die Phantasie, die sie nicht beschäftigen kann. Denn sobald sie einen gefaßt hat, hat sie zugleich alle gefaßt. Aber wo Mannichfaltigkeit da ist, da wirkt jeder Theil etwas zum Ganzen. Man wird in eine angenehme Ueberraschung gesetzt, zu sehn, wie so vielerley Dinge doch nur ein Ding ausmachen. Damit aber das Mannichfaltige durch die Menge nicht verwirre, muß Ebenmaaß und Ordnung darin seyn. Diese wirken Faßlichkeit in der Menge *).

3. Von diesem Mannichfaltigen muß kein Theil besonders und für sich rühren; weil er die Faßlichkeit des Ganzen hindern würde, indem er die Kraft der Aufmerksamkeit auf sich zöge. Darum muß, in Absicht auf die Grösse der Theile, jeder ein gutes Verhältniß zum übrigen haben; und in andern Absichten, z. E. Form, Farbe und anderer in die Sinnen oder Phantasie fallenden Eigenschaften, gute Uebereinstimmung oder Harmonie. Wo die Menge kleinerer Theile groß ist, da müssen sie in grössern Gruppen zusammenhangen, damit man nicht das Kleineste mit dem Ganzen, sondern mit dem Haupttheil, davon es ein Glied macht, zu vergleichen habe. Alles dieses ist in andern Artikeln weiter ausgeführt worden *). Dieses erlaubet uns die Eigenschaften des Schönen hier blos anzuzeigen, ohne die Sachen weitläuftig auszuführen.

Wo alle diese Eigenschaften sich zusammen finden, da ist Schönheit: aber darum noch nicht jene paradiesische oder himmlische Schönheit, deren Genuß Glükseligkeit ist. Das Schöne, dessen Eigenschaften wir angezeiget haben, erwekt Wolgefallen; aber es bleibet in der Phantasie und berühret das Herz nur leicht und gleichsam an der Oberfläche. Nur Menschen ohne Herz und ohne Verstand, die ganz Phantasie sind, finden Befriedigung daran. Virtuosen von der leichtern Art, die gleichsam von Dünsten und Luft leben, und auch vom blossen Hauch der Luft in Bewegung gesetzt werden, sprechen oft mit Entzüken von dieser Schönheit; die Täuschung macht sie schon selig.

Im Grund ist dieses Schöne nur die äussere Form, oder das Kleid, in dem sowol gute als schlechte Dinge erscheinen können. Es giebt ihnen noch keinen innern Werth, sondern dienet blos die Aufmerksamkeit zu reizen, daß man mit Wolgefallen auf diese schön bekleidete Dinge sieht.

*) S. Ordnung.

*) S. Ebenmaaß; Einförmigkeit; Glieder; Gruppe; Harmonie.

Eine höhere Gattung des Schönen entsteht aus enger Vereinigung des Vollkommenen, des Schönen und des Guten. Dieses erweckt nicht blos Wohlgefallen, sondern wahre innere Wollust, die sich oft der ganzen Seele bemächtiget, und deren Genuß Glückseligkeit ist. Wir begnügen uns die Art und das eigentliche Wesen dieser Schönheit nur an einem besondern Falle zu beschreiben, um ein sinnliches Bild davon zu geben, vermittelst dessen der Begriff dieser höhern Schönheit faßlich werde. Dieses Bild ist der Inhalt des folgenden Artikels.

* *

Von dem Schönen, oder der Schönheit überhaupt, handeln: Plato (In dem Hippias maior; franz. von Fr. de Maucroix im 1ten Bde. s. Opusc. Par. 1685. 12. und von Greu und Dacier in der Bibl. des anc. Philos. so wie von Crousaz, im 2ten Bde. s. Traité du Beau, S. 303. der Ausg. v. 1724. Englisch, von Sydenham, mit mehrern Gespr. des Plato, Lond. 1767. 4. Deutsch, von Kleuker, im 1ten Bde. der W. des P. Lemgo 1778. 8. S. 207 u. f. Bekanntermaßen zur Widerlegung, daß weder das Anständige, noch Nützliche, noch Gute, noch Angenehme eigentlich schön sey.) — Plotinus (Ennead. I. Lib. VI. unterscheidet das körperliche von dem geistig Schönen. Jenes setzt er nicht blos in körperliche Reize, und sichtbare Gegenstände, sondern auch in geschickte Verbindungen und Zusammensetzung von Worten, Tönen u. d. m. Das letztere entsteht und besteht aus geistigen Eigenschaften und Tugenden. Was er davon sagt, hat Th. Taylor, unter dem Titel: Concerning the Beautifull . . . 1787. 8. englisch herausgegeben.) — Augustinus der Kirchenvater (Sein, über Schönheit geschriebenes Werk ist nicht auf uns gekommen; nach einzeln Stellen in s. übrigen Schriften zu urtheilen, setzte er das Schöne in die Uebereinstimmung der Theile zur Einheit. Omnis pulchritudinis forma unitas est sagt er in s. 18ten Ep. vergl. mit dem 30 u. f. Kap. der Schrift De vera Relig. und dem 13ten Kap. des 6ten Buches de Musica.) — August. Niphus (Libri duo, de *pulchro* primus, De amore sec. Rom. 1531. 4. Lugd. B. 1549. 8. 1641. 12. und in s. Opusc. Par. 1645. 4. Eigentlich eine bloße Beschreibung von der körperlichen Schönheit der Prinzessinn Johanna von Arragonien, welcher zu Ehren das Buch geschrieben ist. Uebrigens setzt er die Schönheit in ein richtiges Verhältniß der Dinge zu ihrer Bestimmung; nichts ist schön, heißt es, im 6ten Kap. quod partes non habeat plures distinctas, figuris diformes, naturis vero dissimilares, ea videlicet ratione inter se, et ad totum se habentes, ut ex cujusvis membri quantitate totius pulchri corporis quantitas reddatur. Bayle hat dem Verf. einen Artikel gewidmet.) — Nic. Franco (Dial. ove si ragio della bellezza, Cas. 1542. 4. Ven. 1542. 8.) — Gius. Betussi (La Leonora, Ragion. . . . sopra la vera bellezza, Luc. 1557. 8.) — Nic. Vit. di Gozze (Dial. della bellezza, Ven. 1581. 4.) — Torq. Tasso (Minturno, Dial. della bellezza in s. Opere postume, Bd. 1. S. 251.) — Aug. Vogel (Καλλιλογία s. Pulchri Contemplatio, Lips. 1601. 4.) — Ernst Valnius (Tract. de pulchritudine juxta ea, quae de sponsa in Cantico pronuntiantur, Brux. 1662. 8.) — J. P. de Crousaz (Traité du Beau, Amst. 1714. 12. Verm. ebend. 1724. 12. 2 Bde. Deutsch (so viel ich weiß) Königsb. 1758. Die 13 Kap. des Werkes enthalten Dessein de l'ouvrage; idée generale du Beau; caracteres réels et naturels du Beau; exemples; l'on previent les difficultés en posant des principes pour les resoudre; sources des préventions sur le Beau; de l'empire de la Beauté sur nos sentimens; reponse à diverses objections; de la beauté des sciences;

cen; de la Beauté de la vertu; de la Beauté de l'Eloquence; de la Beauté de la religion; des causes qui obscurcissent la Beauté de la religion. Angehangen ist ein Brief, worin die Ideen des Sokrates über die Schönheit untersucht werden, und eine Uebers. von dem Hippias major des Plato. Auch befand sich, bey der ersten Ausgabe ein, in der letztern weggebliebenes, Kap. über die Schönheit der Musik, welches Deutsch, im 1ten und 2ten Bde. der Musikal. Crit. Bibl. von H. Forkel, Gotha 1778. 8. zu finden ist. Der Verf. setzt die Schönheit in Mannichfaltigkeit, Einheit, Regelmäßigkeit, Ordnung und Verhältniß; was er unter Mannichfaltigkeit versteht, hat er nicht näher erkläret; unter Einheit scheint er die Beziehung aller Theile auf einen Zweck zu verstehen; die Regelmäßigkeit besteht, in der ähnlichen Stellung der Theile unter sich; die Ordnung in einer gewissen Abstuffung der Theile (degradation) bey dem Uebergange der einen zu den andern; und das Verhältniß erklärt er, als die unité assaisonnée de variété, de regularité et d'ordre dans chaque partie.) — **Lord Shaftesbury** (In s. Systeme ist, bekanntermaßen, nur das Gute und Wahre schön; und die Schönheit eines Körpers besteht also z. B. darin, wenn sein Ganzes, und die Verhältnisse der Theile unter sich, so beschaffen sind, daß sie ihm Kraft, Thätigkeit, Gewandtheit, Stärke u. s. w. gewähren. Die vorzüglich hieher gehörigen Stellen finden sich in dem Moralisten, Th. 3. Abschn. 2. Bd. 2. S. 260 u. f. der Ausg. von 1749. 16. und in den Miscell. reflect. III. ch. 2. Bd. 3. S. 124.) — **Frz. Hutchinson** (An Inquiry into the original of our Ideas of *Beauty* and Virtue, Lond. 1726. 8. 1753. 8. Französisch. Amst. 1749. 8. Deutsch, Frft. 1762. 8. Die Untersuchung über die Schönheit handelt, in 8 Abschn. Von verschiedenen Kräften der Vorstellung, die von demjenigen verschieden ist, was wir unter Empfindung verstehen; von der ursprünglichen oder absoluten Schönheit; von der Schönheit der Lehrsätze; von der relativen Schönheit; von unsern Schlüssen, aus der Schönheit und Regelmäßigkeit der Wirkungen auf die Absicht und Weisheit in der Wirkung; von der Allgemeinheit des Gefühls der Schönheit, unter den Menschen; von der Macht der Gewohnheit, der Erziehung und des Beyspiels bey unsern innern Sinnen; von der Wichtigkeit der innern Sinne in dem menschlichen Leben, und ihrer endlichen Ursachen. Nachdem der Verf. das Daseyn eines besondern Sinnes für das Schöne und Gute vorzüglich dadurch zu erweisen gesucht hat, daß der Mensch, auch ohne eigentliche Wahrnehmung von Aehnlichkeiten und Verhältnissen, Vergnügen empfinden kann, daß das, was als schön auf uns wirkt, diese Wirkung auch, ohne unsern Willen, in uns hervor bringt u. d. m. setzt er das Schöne selbst in die Einförmigkeit des Mannichfaltigen, oder in die mit Mannigfaltigkeit verbundene Einförmigkeit, und unterscheidet das unbedingt Schöne von dem relativ Schönen, in so fern aus der Nachahmung oder sinnlichen Darstellung auch eines sonst nicht schönen Urbildes Vergnügen entspringen kann.) — **Ungen.** (A Dial. of Beauty in the manner of Plato, Lond. 1738. 8.) — **P. André** (Essai sur le Beau . . . Par. 1741. 12. Amst. 1759. 12. (Von J. H. S. Formey herausgegeben, mit Auszügen aus andern, über die Schönheit geschriebnen Werken.) Verm. von dem Verf. mit 6 Kap. oder Disc. und ohne die Formeyschen Zusätze, Par. 1763. 12. 2 Th. Deutsch, nach der ersten Ausg. Altenb. 1757. 12. Die zehn Discours des Werkes handeln, Sur le Beau en général, et en particulier sur le Beau sensible; sur le Beau dans les moeurs; sur le Beau dans les pieces d'esprit; sur le Beau musical; sur le Modus; sur le Decorum; sur les Graces; sur l'amour du Beau, ou le pouvoir de l'amour du Beau sur le coeur humain; sur l'amour desinteressé in zwey Abtheilungen. Der Verf. theilt alles Schöne

in das wesentliche, das natürliche und das künstliche oder willkührliche, und diese wieder in das sinnliche und intellectuelle ein; das Schöne selbst überhaupt aber setzt er, mit dem Augustin, in die Einheit.) — Den. Diderot (Sein, für die Encyclopedie geschriebener und auch darin abgedruckter Artikel, Beau, findet sich im 1ten Bde. der Collect. complette s. Werke, Lond. 1773. 8. 5 Bde. S. 309 u. f. unter dem Titel, Traité du Beau; deutsch in s. Philosophischen Werken, Leipz. 1774. 8. Nachdem der Verf. die Meinungen mehrerer der vorhin angeführten Schriftsteller über das Schöne beurtheilt hat, erklärt er alles das dafür, was in dem Menschen den Begriff von Verhältniß oder Beziehung erweckt, welchem gemäß es dann so wohl ein moralisches, ein natürliches, ein musikalisches, ein litterarisches u. s. w. als ein wesentliches und ein relatives Schöne und zwar in so fern giebt, als jedes einzele Ding, entweder an und für sich selbst betrachtet, oder mit andern verglichen werden kann. Und da zugleich jedes einzele sich mit mehrern vergleichen läßt: so kann jedes auch, auf mehrere Art, Beziehungs- oder Vergleichungsweise, schön oder häßlich seyn.) — Die Artikel Beau und Beauté in der Yverdoner Ausg. der Encyclopedie. — Ebenderselbe Artikel in der Berner und Lausanner Ausg. der Encyclopedie, von Marmontel, der die, zum Schönen aller Art erforderlichen Eigenschaften, in force, richesse und intelligence setzt. — Heinr. Beaumont (Crito, or a Dial. on Beauty, Lond. 1752. 8.) — Ungen. (Idea of Beauty 1756. 8. — Edm. Burke (A philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the *Beautiful*, Lond. 1757. 8. Verm. 1772. 8. Französisch von dem Abt Francois, Par. 1765. 8. Deutsch, Riga 1773. 8. Der dritte Theil des Werkes, S. 141 u. f. der Uebers. handelt, in 27 Abschn. von dem Schönen, welches der Verf. überhaupt als diejenige Beschaffenheit oder Beschaffenheiten eines Körpers erklärt, durch welche er Liebe, d. h. Vergnügen ohne Begierde, oder eine dieser ähnliche Leidenschaft, erregt. Er widerlegt zuerst, daß nicht Proportion, nicht Schicklichkeit (Nützlichkeit), nicht Vollkommenheit die Ursachen der Schönheit sind; sondern daß das, was Schön seyn soll, Vergleichungsweise klein, und zugleich glatt seyn, daß es, in der Richtung seiner Theile, abwechseln; daß diese sanft in einander verschmolzen, daß es von zartem Baue seyn, daß es reine und klare, aber keine glänzenden und starken Farben, und wenn es deren hat, eine Mannichfaltigkeit derselben haben müsse. In dem folgenden, vierten Theile, 19ten Abschn. S. 250 u. f. untersucht der Verf. die Ursachen, aus welchen die angeführten Eigenschaften, Liebe oder Vergnügen erwecken.) — Im. Kant (Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen und Schönen, Königsb. 1764. 1771. 8. Der Innhalt des Werkes findet sich, bey dem Art. Erhaben, S. 111. Der Verf. bestimmt die Natur des Schönen, in Vergleichung mit dem Erhabenen, dadurch etwas näher, daß es auch klein, geputzt und geziert seyn könne; und erklärt unter andern, Witz, List, Scherz für schön. Wichtiger ist eben dieses Verf. Analytik des Schönen, welche das 1te Buch des ersten Abschn. von des Verf. Critik der ästhetischen Urtheilskraft in dessen, Critik der Urtheilskraft, Berl. 1790. 8. ausmacht. Er erklärt das Schöne, als das, was ohne Begriffe, als Object eines allgemeinen Wohlgefallens, dargestellt wird, was ohne Begriff allgemein gefällt, dessen Form zwar zweckmäßig erscheint, aber doch, ohne Vorstellung eines Zweckes, an ihm wahrgenommen, und, was ohne Begriff, als Gegenstand eines nothwendigen Wohlgefallens erkannt wird.) — Spaletti (Saggio sopra la bellezza, Rom. 1765. 8. Das Werk ist in 42 kleine Abschnitte abgetheilt; und der Verf. erklärt die Schönheit als die modificazione inerente all' oggetto osservato, che con infallibile caratteristica, quale il medesimo apperir deve allo Intelletto che compiacesi in riguardarlo, tale glielo

glieso presenta, und zur Quelle des Vergnügens, welches die Schönheit gewährt, macht er die Eigenliebe.) — Andr. Spagnio (Dissertat. de Pulchro, Rom. 1766. 4.) — In dem 3ten Stücke der Sammlung vermischter Schriften, Bützow 1766. 8. findet sich eine Abhandlung über die Schönheit. — C. G. Schütz (De origine et sensu pulchritudinis, Diss. II. Hal. 1768. 4.) — d'Orbessan (In s. Melanges histor. de Litterat. et de Poesies, Par. 1768. 8. 3 Bd. finden sich Reflex. sur la Beauté.) — Marcenay de Ghuy (Essai sur la Beauté, Par. 1770. 8. Der Verf. setzt die Schönheit in die justesse des proportions dont le concours harmonieux forme un tout aussi parfait qu'il peut être en raison du mode affecté à ces mêmes proportions.) — In dem Werke, Ueber die moralische Schönheit und Philosophie des Lebens, Altenb. 1772. 8. findet sich eine Rede über die moralische Schönheit. — H. v. Catt (De la nature du Beau, in dem 23ten Bde. der Mem. de l'Acad. de Berlin, und in den Nouv. Mem. v. J. 1772.) — Ueber Schönheit, ein Gespr. in dem teutschen Merkur, Febr. 1776. (Der Verf. sucht die verschiednen Meinungen darüber dadurch zu rechtfertigen, daß jede derselben Wahrheit, aber Stückwerk von Wahrheit enthält; jedoch schränkt er dieses nur auf die verschiedene Systeme der Künstler ein.) — Ueber die Schönheit des Einfachen, im 20ten Bde. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. (Einfache Töne und Farben sind, dem Verf. zu Folge, nur in so fern angenehm für den sinnlichen Eindruck, als sie völlig abgemessen und bestimmt in der Vorstellung sind, und diesem gemäß also auch nur die mittlern Töne, und die mittlern (d. h. die nicht zu hohen blendenden, und nicht zu tiefen schwärzlichen) Farben. Uebrigens erinnert der Verf. manches gegen den vorstehenden Artikel des H. S. und, wie es mir scheint, mit vielem Rechte.) — Ueber das Gefühl vom Schönen, eine Abhandl. im deutschen Mus. v. J. 1777. — J. P. Sturz (Fragment über die Schönheit, in der ersten Samml. s. Schriften, Leipz. 1779. 8. S. 222. Bekannte Sachen über die Ideale der Schönheit verschiedener Völker und Künstler.) — J. Donaldson (Elements of Beauty, Ed. 1780. 8. Verm. Lond. 1787. 8. Deutsch, nach der ersten Ausg. im 27ten Bde. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Das, was als schön auf den Menschen wirkt, entspringt, entweder, aus Licht, Schall und Bewegung, oder aus Gleichheit und Aehnlichkeit, aus Contrast, Personification, und Character oder Ausdruck, aber gutartigen Ausdruck.) — Fragmente zur Encycl. des Schönen, aus Winkelm. und Sulzer, Prag 1780. 8. — In dem Göttinger Magazine des H. Lichtenberg, Bd. 3. St. 1. Gött. 1782. 8. findet sich ein Aufsatz über Theorie der Schönheit.) — Xav. Bettinelli (Della bellezza esteriore del corpo umano, e della bellezza d'espressione, im 1ten Bd. S. 130 u. f. s. Opere, Ven. 1782. 8. als Anmerkungen zu einem Versuch über die Geschichte des Menschen, nach der Erzählung Mosis. Dem Verfasser zu Folge besteht die Schönheit nella proportione delle parti, cioè de' tratti, e lineamenti, e forme ed espressioni, e nella unione di questi parti più grata all' universale.) — K. Ladrone (Ueber einfache und zusammengesetzte Schönheit, nach Mendelssohns und Engels Grunds. Maynz 1784. 8.) — K. P. Moritz (Ein Aufsatz von ihm über Schönheit findet sich in der Berliner Monatsschrift, März 1785. Er erklärt das Schöne, als das, in sich Vollendete.) — M. Malespina (Delle leggi del Bello, Pavia 1791. 8. Das Werk ist in 3 Theile abgetheilt. Im ersten untersucht der Verf. warum Schönheit einen angenehmen Eindruck auf das Gesichte macht; und setzt Einheit, Mannichfaltigkeit und Schicklichkeit als Bestandtheile fest, wodurch ein Körper schön wird; hierauf vergleicht er geistige, moralische und sinnliche Schönheit mit einander, erklärt das Feine, Delicate, Anmuthige

muthige und Erhabene als die Elemente der erstern, und schließt mit einer Analyse der Schönheit in Künsten. Im zweyten Th. wendet der Verf. seine Grundsätze auf die Mahlerey an, und erklärt worin die Schönheit in der Erfindung, in der Anordnung, in dem Ausdruck, in der Zeichnung, in dem Helldunkel, und in dem Colorit besteht. Im dritten Theile macht er die Anwendung auf Erfindung, Anordnung, und Ausdruck in der Baukunst.) — **Ernst Platner** (Er setzt, in s. neuen Anthropologie §. 809 u. f. den Character der objectiven Schönheit in leichte Allmähligkeit, oder in das, was, durch seine Eigenschaften eine Verwandtschaft mit dem geschlechtsmäßig Liebenswürdigen hat, und diesem gemäß die Empfindungen des eigentlich Schönen in eine, mit einem gewissen Grade der Lebhaftigkeit verbundene Allmähligkeit, unter welcher er das Sanfte, Stetige, Ununterbrochene, leicht in einander Uebergehende in den Bewegungen der Seele versteht.) — **F. Sayers** (In s. Disquisitions metaphysic and litterary, Lond. 1793. 4. findet sich eine Untersuchung über Schönheit, worin, nach einer Prüfung der verschiedenen Erklärungen derselben von Hogarth, Cozens, Burke und Reynolds, der Begriff davon auf die Association überhaupt zurück geführt, und dasjenige als die vollkommenste Schönheit, oder als das Muster (standard) derselben dargestellt wird, with the whole appearance, or with the component parts of which (when properly understood) all the excellencies of its kind are *universally* associated.") — **Geo. Durves** (Resultate der philos. Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des Erhabenen, Leipz. 1793. 8.) — —

Von Schönheit in näherer Beziehung und mit besonderer Anwendung auf die schönen Künste überhaupt: **Alex. Baumgarten** (Erklärt, in s. Aesthetik, §. 14 u. f. die Schönheit, als sinnliche Vollkommenheit, als Einheit im Mannichfaltigen; und dieser Erklärung ist G. F. Meyer, in s. Anfangsgründen aller sch. Wissensch. Bd. 1. S. 38 u. f. und Moses Mendelssohn, in den Briefen über die Empfindung, (Phil. Schr. Th. 1. S. 27 u. f. Aufl. von 1771) und in dem Aufs. über die Hauptgrundf. der sch. Wissensch. (Th. 2. S. 104 u. f.) treu geblieben.) — **Christoph Jos. Sucro** (De pulchritudinis, quae in litteris elegantioribus quaeritur, natura, Cob. 4.) — **Al. Gerard** (Der dritte Abschn. des 1ten Th. s. Essay on taste, handelt von dem Gefühl oder Geschmack des Schönen, welches er in Einförmigkeit, Mannichfaltigkeit und Proportion, in Schicklichkeit der Dinge zur Erreichung ihres Zweckes, und in Glanz setzt.) — **Henr. Home** (Das 3te Kap. s. bekannten Elements handelt von der Schönheit; er unterscheidet zuerst die eigene, d. h. die blos durch die Sinne empfundene Schönheit von der Schönheit des Verhältnisses, welche aus der Erkenntniß der Zweckmäßigkeit oder Nützlichkeit eines Dinges entspringt; und setzt jene, die eigene Schönheit in Farbe, Figur (Regelmäßigkeit und Einfalt, Einförmigkeit, richtiges Verhältniß und Ordnung) Größe und Bewegung. Hierauf untersucht er, ob Schönheit zu den ursprünglichen, oder abgeleiteten Eigenschaften gehört, und erklärt sich für das letztere, oder die Subjectivität der Schönheit.) — **Serran de la Tour** (Er legt in s. Art de sentir et de juger en matière de goût, Liv. I. Ch. I. Sect. 2. S. 4 u. f. Ausg. von 1788 die Eintheilung und Erklärung des P. Andre zum Grunde s. Schrift.) — **F. J. Riedel** (Der 3te Abschn. s. Theorie enthält eine Auflösung der Schönheit in ihre Bestandtheile, und der Verf. erklärt darin die Schönheit als sinnliche Einheit in der sinnlichen Mannichfaltigkeit, und als Probierstein derselben das an sich uninteressirte Gefallen. Auch gehören, von s. Schrift, Ueber das Publikum, Jena 1768. 8. die drey ersten Briefe hieher, in welchen der Verf. die Schönheit, als eine bloße Idee, bloßes Wohlgefallen in der Empfindung eines

eines Objects erklärt, und solche, folglich, gänzlich subjectivisch macht; vergl. mit dem 8ten Bde. S. 304 u. f. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch.) — C. F. Flögel (Versuch über die Schönheit und den Geschmack, in dem 10ten und 13ten St. der Klotzischen Bibliothek.) — Joh. Christph. König (Der dritte Abschn. s. Philosophie der sch. Künste, S. 30 handelt, in 6 Kap. von der Schönheit, als vom Schönen überhaupt; von den verschiedenen Gattungen der Schönheiten; von dem, was auf die Beurtheilung des Schönen Einfluß hat, und haben kann; von dem eigentlichen Begriff der Schönheit; von der Schönheit im metaphorischen Sinn; von den verschiedenen Graden der Schönheit. Der Verf. will nur sichtbaren und fühlbaren Gegenständen eigentliche Schönheit zugestehen, erklärt diese als diejenige Eigenschaft, wodurch dergleichen Gegenstände an und für sich gefallen, und theilt alle Schönheit in Natur- und Kunstschönheit.) — Gäng (Von dem Wesen der Schönheit und den zufälligen Bestimmungen derselben, die beyden Hauptstücke des ersten Theiles, oder der Erfindungslehre s. Aesthetik. Der Verfasser erklärt die Schönheit als sinnliche Mannichfaltigkeit in sinnlicher Einheit; indem er sie zugleich als eine Eigenschaft ansieht, die nicht den Gegenständen, an sich betrachtet, sondern ihnen nur in Beziehung auf die erkennenden Subjecte zukommt, welchem zu Folge sie sich denn auch nach den Graden der Fähigkeit richtet.) — C. Meiners (Das 2te bis 5te Kap. s. Grundrisses der Theorie und Gesch. der Wissensch. handelt von der Natur der Schönheit; von dem imaginativ Schönen, oder den schönen Werken der Einbildungskraft; vom verständlich Schönen; von den verschiedenen Arten des sittlich Schönen. Der Verf. hält die Erklärung, daß die Schönheit in einer Zusammenstimmung des Mannichfaltigen zu einer gewissen Einheit bestehe, für diejenige, welche sich der Wahrheit am mehresten nähert.) — A. H. Schott (Er legt in s. Theorie der sch. Wissensch. Th. 1. S. 14. die Erklärung, daß das Schöne in der sinnlich vorgestellten Vollkommenheit bestehe, zum Grunde, unterscheidet aber das zusammen gesetzte von dem einfachen Schönen.) — Ungen. (Inquiry into the principles of taste, and the origin of our ideas of beauty, Lond. 1790. 8.) — K. H. Heydenreich (In der vierten Betrachtung des ersten Bds. s. Systems der Aesthetik theilt der Verf. alle Schönheiten in vier Classen, als diejenigen, wobey das Wohlgefallen, durch unmittelbaren Eindruck gewisser Gegenstände auf unsere Sinne, ohne Dazwischenkunft irgend eines Urtheils erregt wird; diejenigen, deren Reiz sich blos auf zufällige Associationen gewisser Bilder und Vorstellungen mit gewissen Gegenständen gründet; diejenigen, deren Wirksamkeit auf einer wesentlichen Beziehung gewisser Gestalten und Töne auf gewisse Zustände des Menschen beruht; und diejenigen, welche durch Beziehung gewisser Gegenstände, Bilder, Vorstellungen, Gedanken und Handlungen auf die Gesetze des Verstandes, der speculativen oder practischen Vernunft, Vergnügen erregen, und von den beyden letztern behauptet er, daß uns gewisse Gesetze des Verstandes und der practischen Vernunft zum Beyfall und Wohlgefallen bestimmen, und daß das Urtheil der Vernunft, mit welchem sie den Werth einer solchen Schönheit angiebt, im Wesen derselben seinen nothwendigen Grund dergestalt habe, daß das Princip, nach welchem sie, bey ihrem Urtheile handelt, jedem vernünftigen Wesen als wahr einleuchten müsse, so bald es zur bewußten Erkenntniß desselben gelangt, (so bald es sich der Erkenntniß desselben bewußt geworden) ist. Unter diese Klasse rechnet der Verf. alle Kunstschönheiten, weil sie Ausführungen gewisser Zwecke vernünftiger Wesen sind. Aber ist nicht auch das schlechteste Schauspiel, der fadeste Roman, das, der Zusammensetzung nach, elendeste Gemählde immer noch die Ausführung eines gewissen Zweckes eines vernünftigen Wesens? Kunstwerke sind diese freylich, auch Werke

der

der so genannten schönen Künste, aber doch noch nicht schöne Kunstwerke, oder, wenn sie, weil sie schlecht gerathen sind, nicht als wirkliche Ausführungen eines Zweckes können angesehen werden, stehen sie selbst deswegen minder in Beziehung mit den Gesetzen des Verstandes, und der speculativen oder practischen Vernunft? Von einer einzeln dichterischen Beschreibung kann man freylich sagen, daß sie, in so fern nämlich der Verstand durch Ordnung, Einheit, Mannichfaltigkeit vergnügt wird, Vergnügen erweckt; aber diese Ordnung, Einheit, Mannichfaltigkeit kann sich immer auch noch in den schlechtesten Versen finden, die höchst prosaisch sind, wenn sie gleich sonst kein Wort zu viel oder zu wenig enthalten. Auch ist ja jedes Kunstwerk der Mechanik die Ausführung irgend eines Zweckes eines vernünftigen Wesens.) — **Arch. Alison** (S. den Art. Geschmack, S. 380.) — In dem 46ten Bde. S. 163. der **Neuen Bibl. der sch. Wissensch.** findet sich eine Vergleichung des Baumgartenschen und Kantischen (s. vorher) Begriffes der Schönheit. (Der Verf. setzt den Unterschied zwischen beyden darin, daß die erstere die objectiven Gründe, die das Geschmacksurtheil bestimmen, die letztere hingegen blos die subjectiven, oder die Veränderungen und Bestimmungen aufsucht, die bey dem Genusse des Schönen in dem Gemüthszustande wirklich sind, und von dem Kunstwerke hervorgebracht werden sollen.) — **Sal. Maimon** (In dem, in s. Streifereyen im Gebiethe der Philosophie, Berl. 1793. 8. befindlichen Auff. Ueber die Aesthetik, setzt der Verf. die Schönheit, ihrem objectiven Merkmahle nach, in Uebereinstimmung in einer Regel, und, dem subjectiven nach, in die Hervorbringung der größten Summe von Wirkungen der reproductiven, und productiven Einbildungskraft. Das Objective ist entweder Uebereinstimmung mit einem Begriffe, oder mit einem Zweck, oder mit einer Regel in dem strengsten Sinne; auf der erstern beruht, z. B. die Schönheit eines Portraits (aber Aehnlichkeit allein macht ein Portrait noch nicht schön, wenigstens nicht, als Gemählde, als Kunstwerk, schön; und nur, als solches, kann es, in einer Aesthetik, in Betrachtung kommen.) auf der zweyten, die moralischen und pathetischen, zur Hervorbringung gewisser Gesinnungen und Empfindungen, bestimmten Gemählde; auf der dritten, die Schönheiten der Baukunst, in so fern es dabey auf Symmetrie und Proportion ankommt.) — —

Von der Schönheit, in näherer Beziehung auf die Poesie: **J. G. Bock** (De pulchritudine Carminum Dissert. II. Regiom. 1733. 4. Der Verf. setzt die Schönheit eines Gedichtes überhaupt in eine lebhafte, in die Gemüther der Leser eindringende Abbildung der Sachen, und versucht zu zeigen, wie diese von äußern Dingen (als Sylbenmaß, Abschnitt, Wohlklang, Reime, welchen er jedoch nicht für unumgänglich nothwendig erklärt) und von der innern Ausführung der Sache (als vom Gebrauch der Tropen und Gleichnisse, von Deutlichkeit, von sinnreichen Verbindungen und Abwechselungen, von sinnreichen, unerwarteten Einfällen, figürlichen Ausdrücken u. d. m.) abhängt.) — **Dan. Webb** (Remarks on the beauties of Poetry. L. 1762. 8. Deutsch, Auszugsw. bey ebend. Verf. Betracht. über die Verwandtschaft der Poesie und Musik, Leipz. 1771. 8.) — **P. G. H.** (Ueber die Schönheit des poetischen Enthusiasmus, Halle 1766. 8.) — —

Von der Schönheit, in näherer Beziehung auf die Mahlerey und Bildhauerey: **Parent** (De la beauté corporelle, im Journ. des Savans, v. J. 1700. Bd. 28 vergl. mit s. Essais et Recherches de Mathem. et Phys. Bd. 3 S. 91. Ausg. von 1713. der Verf. setzt die ganze körperl. Schönheit in inflexions douces et lentes.) — **L. Herman Ten Kate** (Disc. sur le Beau ideal des Peintres, Sculpteurs et Poetes, vor der frzsch. Uebers. der Accounts of Statues, Basreliefs etc. by

by M. Richardson, Amst. 1728. 8. Engl. von J. C. Leblon, Lond. 1732. 1769. 8. Da der Verf. von dem Ideal der Dichter nichts sagt: so gehört sein Auff. nur hieher. Er erklärt das idealisch Schöne des Mahlers als eine touchante Unité, ou une convenance pathetique, non seulement de chaque Membre, par rapport à son corps, mais même de chaque partie, par rapport au membre, dont elle est partie, als eine varieté infinie des parties, quoique conformes, par rapport à chaque sujet different.) — W. Hogarth (Analysis of Beauty . . Lond. 1750. 1753. 1772. 4. Ital. Liv. 1761. 8. Deutsch, von C. Mylins, Lond. 1754. 4. Berl. 1754. 1760. 4. mit K. Das Werk handelt, in 17 Absch. Von der Richtigkeit; von der Mannichfaltigkeit; von der Gleichförmigkeit, Regelmäßigkeit oder Symmetrie; von der Einfachheit oder Deutlichkeit; von der Verwicklung; von der Größe; von den Linien; aus was für einer Art von Theilen, und wie angenehme Formen zusammen gesetzt sind; von Zusammensetzungen mit der Wellenlinie; von Zusammensetzungen mit der Schlangenlinie; von dem Verhältniß; von Licht und Schatten; von der Zusammensetzung in Ansehung des Lichtes, des Schattens und der Farbeh; von dem Farbengeben; von dem Gesichte; von der Stellung; und von der Handlung. Das System des Verf. ist, wenigstens allgemein, bekannt; und läßt, ohne Figuren, sich nicht wohl anschaulich machen. Was wahr daran ist, ist schon sehr alt. Eine, meines Bedünkens, sehr richtige Prüfung derselben findet sich in der 56ten und 57ten der Hagedornschen Betr. über die Mahlerey.) — C. L. v. Hagedorn (Die 1te s. Betrachtungen handelt von dem Geschmacke und dem Schönen überhaupt, und erklärt es, mit Baumgarten, als Einheit, Mannichfaltigkeit und Zusammenstimmung.) — Watelet (Bey s. Art de peindre, findet sich auch ein kleiner Aufsatz, De la Beauté, S. 105 der Amst. Ausg. Der Begriff von körperlicher Schönheit entspringt, dem Verf. zu Folge, aus dem rapport le plus parfaitement juste entre la conformation du corps humain et les mouvemens qui lui sont necessaires pour sa conservation; er bemerkt aber auch zugleich, daß bey einem verweichlichten, in Ueppigkeit gefallenen Volke, diese natürlichen Bewegungen gleichsam außer Gebrauch kommen müssen, und daß daher ein solches sich ganz andre Begriffe von Schönheit bilden werde. Er hätte in den Werken der neuern französischen Mahler, die Beyspiele zu dem letztern, Haufenweise finden können.) — Dan. Webb (Inquiry into the Beauties of Painting . . . Lond. 1760. 8. Deutsch, Zür. 1766. 8. mit einem Briefe von H. H. Fueßli über die alten und neuen Kunstwerke in Rom. Das Werk ist in Gesprächen abgefaßt, deren sieben sind. Das 1te enthält den allgemeinen Entwurf des Werkes; das 2te handelt von der Fähigkeit über die Mahlerey zu urtheilen; das 3te, von Alterthum und Nutzen der Mahlerey; das 4te, von der Zeichnung; das 5te, vom Colorit; das 6te, von der Schattirung und das 7te, von der Composition. Der Titel des Werkes, welches an und für sich selbst sehr gut ist, scheint etwas anders anzukündigen, als was solches enthält. Des Verf. Absicht war nur, einen bessern Plan in das Studium der Mahlerey einzuführen. Die Schönheit, oder Vollkommenheit eines Gemähldes setzt er in die Vereinigung des mechanischen oder nachahmenden Theiles, mit dem idealen oder erfindenden, und sieht den Raphael, als das Muster darin an. — Ant. Raph. Mengs (Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Mahlerey . . . Zür. 1764. 1771. 8. Ital. im 1ten Bd. s. Opere, S. 7. Rom. 1780. 4. Span. ebend. Mad. 1780. 4. Frzsch. ebend. 1787. 4. Der Verf. scheint die Schönheit überhaupt in das zu setzen, wodurch ein Ding zu seiner Bestimmung geschickt wird, also in Zweckmäßigkeit; oder vielmehr in die Uebereinstimmung desselben mit unsern Be-

der so genannten schönen Künste, aber doch noch nicht schöne Kunstwerke, oder, wenn sie, weil sie schlecht gerathen sind, nicht als wirkliche Ausführungen eines Zweckes können angesehen werden, stehen sie selbst deswegen minder in Beziehung mit den Gesetzen des Verstandes, und der speculativen oder practischen Vernunft? Von einer einzeln dichterischen Beschreibung kann man freylich sagen, daß sie, in so fern nämlich der Verstand durch Ordnung, Einheit, Mannichfaltigkeit vergnügt wird, Vergnügen erweckt; aber diese Ordnung, Einheit, Mannichfaltigkeit kann sich immer auch noch in den schlechtesten Versen finden, die höchst prosaisch sind, wenn sie gleich sonst kein Wort zu viel oder zu wenig enthalten. Auch ist ja jedes Kunstwerk der Mechanik die Ausführung irgend eines Zweckes eines vernünftigen Wesens.) — **Arch. Alison** (S. den Art. Geschmack, S. 380.) — In dem 46ten Bde. S. 163. der **Neuen Bibl. der sch. Wissensch.** findet sich eine Vergleichung des Baumgartenschen und Kantischen (s. vorher) Begriffes der Schönheit. (Der Verf. setzt den Unterschied zwischen beyden darin, daß die erstere die objectiven Gründe, die das Geschmacksurtheil bestimmen, die letztere hingegen blos die subjectiven, oder die Veränderungen und Bestimmungen aufsucht, die bey dem Genusse des Schönen in dem Gemüthszustande wirklich sind, und von dem Kunstwerke hervorgebracht werden sollen.) — **Sal. Maimon** (In dem, in s. Streifereyen im Gebiethe der Philosophie, Berl. 1793. 8. befindlichen Aufs. Ueber die Aesthetik, setzt der Verf. die Schönheit, ihrem objectiven Merkmahle nach, in Uebereinstimmung in einer Regel, und, dem subjectiven nach, in die Hervorbringung der größten Summe von Wirkungen der reproductiven, und productiven Einbildungskraft. Das Objective ist entweder Uebereinstimmung mit einem Begriffe, oder mit einem Zweck, oder mit einer Regel in dem strengsten Sinne; auf der erstern beruht, z. B. die Schönheit eines Portraits (oder Aehnlichkeit allein macht ein Portrait noch nicht schön, wenigstens nicht, als Gemählde, als Kunstwerk, schön; und nur, als solches, kann es, in einer Aesthetik, in Betrachtung kommen.) auf der zweyten, die moralischen und pathetischen, zur Hervorbringung gewisser Gesinnungen und Empfindungen, bestimmten Gemählde; auf der dritten, die Schönheiten der Baukunst, in so fern es dabey auf Symmetrie und Proportion ankommt.) — —

Von der Schönheit, in näherer Beziehung auf die Poesie: **J. G. Bock** (De pulchritudine Carminum Dissert. II. Regiom. 1733. 4. Der Verf. setzt die Schönheit eines Gedichtes überhaupt in eine lebhafte, in die Gemüther der Leser eindringende Abbildung der Sachen, und versucht zu zeigen, wie diese von äußern Dingen (als Sylbenmaß, Abschnitt, Wohlklang, Reime, welchen er jedoch nicht für unumgänglich nothwendig erklärt) und von der innern Ausführung der Sache (als vom Gebrauch der Tropen und Gleichnisse, von Deutlichkeit, von sinnreichen Verbindungen und Abwechselungen, von sinnreichen, unerwarteten Einfällen, figürlichen Ausdrücken u. d. m.) abhängt.) — **Dan. Webb** (Remarks on the beauties of Poetry. L. 1762. 8. Deutsch, Auszugsw. bey ebend. Verf. Betracht. über die Verwandtschaft der Poesie und Musik, Leipz. 1771. 8.) — **P. G. H.** (Ueber die Schönheit des poetischen Enthusiasmus, Halle 1766. 8.) — —

Von der Schönheit, in näherer Beziehung auf die Mahlerey und Bildhauerey: **Parent** (De la beauté corporelle, im Journ. des Savans, v. J. 1700. Bd. 28 vergl. mit s. Essais et Recherches de Mathem. et Phys. Bd. 3. S. 91. Ausg. von 1713. der Verf. setzt die ganze körperl. Schönheit in inflexions douces et lentes.) — **L. Herman Ten Kate** (Disc. sur le Beau ideal des Peintres, Sculpteurs et Poetes, vor der frzsch. Uebers. der Accounts of Statues, Basreliefs etc. by

by M. Richardson, Amst. 1728. 8. Engl. von J. C. Leblon, Lond. 1732. 1769. 8. Da der Verf. von dem Ideal der Dichter nichts sagt: so gehört sein Auff. nur hieher. Er erklärt das idealisch Schöne des Mahlers als eine touchante Unité, ou une convenance pathetique, non seulement de chaque Membre, par rapport à son corps, mais même de chaque partie, par rapport au membre, dont elle est partie, als eine variété infinie des parties, quoique conformes, par rapport à chaque sujet different.) — W. Hogarth (Analysis of Beauty . . Lond. 1750. 1753. 1772. 4. Ital. Liv. 1761. 8. Deutsch, von C. Mylius, Lond. 1754. 4. Berl. 1754. 1760. 4. mit K. Das Werk handelt, in 17 Absch. Von der Richtigkeit; von der Mannichfaltigkeit; von der Gleichförmigkeit, Regelmäßigkeit oder Symmetrie; von der Einfachheit oder Deutlichkeit; von der Verwicklung; von der Größe; von den Linien; aus was für einer Art von Theilen, und wie angenehme Formen zusammen gesetzt sind; von Zusammensetzungen mit der Wellenlinie; von Zusammensetzungen mit der Schlangenlinie; von dem Verhältniß; von Licht und Schatten; von der Zusammensetzung in Ansehung des Lichtes, des Schattens und der Farben; von dem Farbengeben; von dem Gesichte; von der Stellung; und von der Handlung. Das System des Verf. ist, wenigstens allgemein, bekannt; und läßt, ohne Figuren, sich nicht wohl anschaulich machen. Was wahr daran ist, ist schon sehr alt. Eine, meines Bedünkens, sehr richtige Prüfung derselben findet sich in der 56ten und 57ten der Hagedornschen Betr. über die Mahlerey.) — C. L. v. Hagedorn (Die 1te f. Betrachtungen handelt von dem Geschmacke und dem Schönen überhaupt, und erklärt es, mit Baumgarten, als Einheit, Mannichfaltigkeit und Zusammenstimmung.) — Watelet (Bey s. Art de peindre, findet sich auch ein kleiner Aufsatz, De la Beauté, S. 105 der Amst. Ausg. Der Begriff von körperlicher Schönheit entspringt, dem Verf. zu Folge, aus dem rapport le plus parfaitement juste entre la conformation du corps humain et les mouvemens qui lui sont necessaires pour sa conservation; er bemerkt aber auch zugleich, daß bey einem verweichlichten, in Ueppigkeit gefallenen Volke, diese natürlichen Bewegungen gleichsam außer Gebrauch kommen müssen, und daß daher ein solches sich ganz andre Begriffe von Schönheit bilden werde. Er hätte in den Werken der neuern französischen Mahler, die Beyspiele zu dem letztern, Haufenweise finden können.) — Dan. Webb (Inquiry into the Beauties of Painting . . . Lond. 1760. 8. Deutsch, Zür. 1766. 8. mit einem Briefe von H. H. Fueßli über die alten und neuen Kunstwerke in Rom. Das Werk ist in Gesprächen abgefaßt, deren sieben sind. Das 1te enthält den allgemeinen Entwurf des Werkes; das 2te handelt von der Fähigkeit über die Mahlerey zu urtheilen; das 3te, von Alterthum und Nutzen der Mahlerey; das 4te, von der Zeichnung; das 5te, vom Colorit; das 6te, von der Schattirung und das 7te, von der Composition. Der Titel des Werkes, welches an und für sich selbst sehr gut ist, scheint etwas anders anzukündigen, als was solches enthält. Des Verf. Absicht war nur, einen bessern Plan in das Studium der Mahlerey einzuführen. Die Schönheit, oder Vollkommenheit eines Gemähldes setzt er in die Vereinigung des mechanischen oder nachahmenden Theiles, mit dem idealen oder erfindenden, und sieht den Raphael, als das Muster darin an. — Ant. Raph. Mengs (Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Mahlerey . . . Zür. 1764. 1771. 8. Ital. im 1ten Bd. s. Opere, S. 7. Rom. 1780. 4. Span. ebend. Mad. 1780. 4. Frzsch. ebend. 1787. 4. Der Verf. scheint die Schönheit überhaupt in das zu setzen, wodurch ein Ding zu seiner Bestimmung geschickt wird, also in Zweckmäßigkeit; oder vielmehr in die Uebereinstimmung desselben mit unsern Be-

Begriffen von der Bestimmung desselben, daher ihm denn auch das, was nur auf Eine Art seyn kann, nämlich die runde Gestalt die vollkommenste, so wie die reinen Farben die schönsten sind. Da aber nicht alle Dinge einerley Art gleich sehr ihre Bestimmung erfüllen, oder auf mehr als ein Art seyn können, ohne ihre Natur zu verlieren: so nimmt er natürlich, viele Grade oder Arten von Schönheit an. Die Schönheit in der Mahlerey setzt er in die Auswahl und Zusammensetzung des Besten, Nützlichsten, Bedeutendsten.) — **Ant. Tischbein** (Das 3te Buch des zweyten Thls. S. 92 u. f. f. Unterrichts zur Gründl. Erlernung der Mahlerey, handelt von dem Mahlerischen Schönen.) — **Frz. Christph. v. Scheyb** (Der 4te Abschn. in s. Orestrio, S. 46. handelt von der Schönheit, größtentheils in der Absicht, um die Unmöglichkeit einer richtigen Erklärung derselben zu zeigen. Er verweist, indessen, die Künstler vorzüglich auf Mengs angezeigte Schrift; und bringt in dem folgenden Abschnitt, S. 93 noch Poussins Meinung davon bey, welcher solche in Ordnung, Verhältniß, und Anmuth der Umrisse setzt.) — **Alex. Cozens** (Principles of Beauty, relative to the human Head. . . . Lond. 1778. f. mit Kupf. Der Verf. theilt die Schönheit überhaupt in einfache und zusammengesetzte ein. Die einfache, sagt er, ist ein und dieselbe zu allen Zeiten und an allen Orten, und kann ohne irgend eine herrschende Fähigkeit der Seele bestehen. Er vergleicht sie mit reinem elementarischen Wasser, welches weder Geschmack, noch Geruch, noch Farbe hat. Die characteristische entspringt durch den Zusatz unterscheidender Eigenschaften, als der majestätischen, der weisen, der standhaften, der geistreichen u. s. w. deren er überhaupt 16 festsetzt; vergl. mit dem 23ten Bde. S. 81 u. f. der Neuen Bibl, der sch. Wissensch.) — **Et. Falconet** (Quelques idées sur le Beau dans l'art, im 5ten Bde. S. 37. seiner Oeuvres. Lauf. 1781. 8. Der größte Theil des Aufsatzes besteht aus Zänkereyen mit Baco, Bayle, dem Uebersetzer des Cicero, Burke, Mengs, Algarotti, dem P. Andre, Winkelmann, dem Marq. d'Argens, Bettinelli u. a. m. alles zu Ehren der Kunst und der französischen Künstler. Uebrigens setzt er das Schöne in proportion, convenance und perfection, und das idealisch Schöne, welches dadurch wirklich wird, daß die Einbildungskraft die Ideen und Formen, nach dem Muster derjenigen, welche sie erhalten hat, modificirt, in die Veredlung und Vergrößerung des Einzelen.) — **Hier. Riegler** (Das 3te St. seiner Monatsschrift von den bildenden Künsten, Wien 1783. 8. enthält Gedanken über die Schönheit.) — **F. W. B. v. Ramdohr** (Abhandl. über das Schöne in der Mahlerey, besonders in der Niederländischen Schule, bey der Bildergallerie des Freyh. von Brabeck, Han. 1792. 4. Charis, oder über das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten, Leipz. 1793. 8. 2 Theile. Das Werk handelt, in 10 Büchern, von den Empfindungen und Affecten und Trieben überhaupt in Rücksicht auf Aesthetik; vom subjectiv Schönen, oder von dem Schönen als einer Beschaffenheit unsrer sinnlichen Eindrücke, und der Vorstellungen unsrer Seele betrachtet; von dem objectiv Schönen, oder von dem Schönen als einer Eigenschaft der Gegenstände unsrer sinnlichen Eindrücke, und der Vorstellungen unsrer Seele betrachtet; von der Schönheit oder dem Schönen als ein persönliches Ganzes betrachtet, und von dem Schönheitsgefühl oder dem Geschmack; von dem Schönen an sichtbaren Körpern und von ihrer Schönheit, besonders von dem menschlichen Körper; von dem Schönen und der Schönheit in den Künsten; von dem Schönen und der Schönheit in den nachbildenden Künsten; von dem Schönen und der Schönheit in der Mahlerey; von dem Schönen und der Schönheit in der Bildhauerkunst und einigen andern mit ihr verwandten Künsten; von dem Schönen und der Schönheit in den Schattirungskünsten.) — **W. Gilpin** (Einer s.

Three

Three Essays . . Lond. 1792. 8. handelt on picturesque Beauty. Auch gehören hieher, im Ganzen, eben dieses Verfassers, Observations relative chiefly to picturesque Beauty . . . on several parts of Engl. particularly the mountains and lakes of Cumberland and Westmoreland 1786 und 1792. 8. 2 Bde. Observat. relat. to picturesque Beauty . . . on the Highlands of Scotland 1789 und 1792. 8. 2 Bde. Rem. on forest Scenery, and other Woodland Views, relat. to picturesque Beauty . . . 1791. 8. 2 Bde. Deutsch, bis jetzt nur das erste Werk, und ein Theil des, bey dem Art. Landschaft, S. 153 angeführten, Leipz. 1792. 8.) — Ferner finden sich Bemerkungen über mahlerische Schönheit in mehrern Schriften von Künstlern, und in Werken über Mahlerey überhaupt, als in des Armenini Precetti della Pittura (Buch I. c. 8.) der sie als una convenevole e bene ordinata corrispondenza e proportione di misure, fra le parti verso di se, e fra le parti ed il tutto, e quelle di modo insieme composte, che in esse non si possi vedere ne desiderare perfettione que sia maggiore, erklärt — in C. L. Junkers Grundf. der Mahlerey — u. v. a. m. —

Von der Schönheit, in näherer Beziehung auf die Baukunst: Militia (In den Grundsätzen der bürgerl. Baukunst Bd. 1. S. 285. d. d. Uebers.) — Ungen. (Vom schönen Character in Gebäuden in den Unters. über den Character der Gebäude, S. 124.) — Ungen. (Ueber die Schönheit in der Architectur, im Teutschen Merk. von J. 1788. Mon. September.) — Ueber wahre Schönheit in der Baukunst, im 1ten Th. des 2ten Bds. von E. Huths Mag. der Baukunst. — S. übrigens die, bey dem Art. Baukunst, S. 328. angeführten Schriften, von Boileux, Laugier, la Font, Frezier, u. a. m. — —

Von der Schönheit, in näherer Beziehung auf die Gartenkunst: C. C. L. Hirschfeld (In s. Theorie der Gartenkunst B. 1. S. 166.) — K. H. Heydenreich (Ueber das höchste Schöne in der Gartenkunst, bey der ländlichen Natur nach dem Franz. des Marnesia, Leipz. 1792. 8. — —

Uebrigens versteht es sich von selbst, daß in mehrern philosophischen Werken, so wie in mehrern die Künste betreffenden Schriften, die Lehre von der Schönheit vorkommt, als, z. B. in Bonnets Essay analyt. Ch. XVII. §. 351. u. f. — in J. H. Lamberts Architectonik, Bd. 1. §. 354 und in dem Anhange dazu, S. 368. — in Tiedemanns Aphorismen über die Empfindnisse, im Deutschen Mus. v. J. 1777. Mon. December. — J. G. H. Feder, im 3ten Kap. des ersten Abschn. im 2ten Buche des ersten Th. S. 200 u. f. f. Unters. über den menschl. Willen. — M. F. Hemsterhuis, in s. Lettre sur la Sculpture, Amst. 1769. 4. Deutsch, in s. verm. Philos. Schriften S. 1 u. f. vergl. mit der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 11. S. 296 u. f. — u. a. m. — Auch gehört hieher, im Ganzen, noch die Theorie des sentimens agréables . . . p. l'Eveque de Pouilly 1749. 8. und im 2ten Bd. S. 211. des Temple du bonheur, Bouil. 1769. 12. 3 Bde. Engl. Lond. 1774. 12. Deutsch, von F. J. Biel, Leipz. 1751. 8. Von Stockhausen, Berl. 1751. 8. Von G. Dreves, Jen. 1793. 8. — Die Betrachtung über die Schönheit der Wissenschaften 1763. 8. — Ein Aufsatz von L. H. v. Nicolai, über das Schöne, im 3ten Th. s. Vermischten Ged. Berl. 1793. 4.

Schönheit.

Daß die menschliche Gestalt der schönste aller sichtbaren Gegenstände sey, darf nicht erwiesen werden; der Vorzug, den diese Schönheit über andre Gattungen behauptet, zeiget sich deutlich genug aus ihrer Wirkung, der in dieser Art nichts zu vergleichen ist. Die stärksten, die edelsten und die seligsten Empfindungen, deren das menschliche Gemüth fähig

fähig ist, sind Wirkungen dieser Schönheit. Dieses berechtiget uns, sie zum Bild oder Muster zu nehmen, an dem wir das Wesen und die Eigenschaften des höchsten und vollkommensten Schönen anschauend erkennen können.

Gelingt es uns die Beschaffenheit dieser Schönheit zu entwikeln, so haben wir eben dadurch zugleich den wahren Begriff der höchsten Schönheit gegeben, die das menschliche Gemüth zu fassen im Stande ist.

Bey der großen Verschiedenheit des Geschmaks und allen Widersprüchen, die sich in den Urtheilen ganzer Völker und einzeler Menschen zeigen, wird man nach genauerer Untersuchung der Sache finden, daß jeder Mensch den für den schönsten hält, dessen Gestalt dem Auge des Beurtheilers den vollkommensten und besten Menschen ankündiget. Können wir dieses außer Zweifel setzen, so werden wir auch etwas Gewisses von der absoluten Schönheit der menschlichen Gestalt anzugeben im Stande seyn.

Gar viel besondere Bemerkungen über die Urtheile von Schönheit, beweisen den angegebenen allgemeinen Satz. Nach aller Menschen Urtheil sind erkannte physische Unvollkommenheiten des Körpers der Schönheit entgegen. Plumpe, zu schnellen und mannichfaltigen Bewegungen untüchtige Glieder, ein abgefallener schwacher Körper, Steifigkeit in Gelenken, kurz, jede Unvollkommenheit, die die Verrichtungen, die jedem Menschen nöthig sind, schwer oder unmöglich macht, ist auch, nach dem allgemeinen Urtheil der Menschen, ein Fehler gegen die Schönheit. Daß diese Begriffe überhaupt in unser Urtheil über Schönheit einfließen, ist ferner daraus offenbar, daß die weibliche Schönheit andre Verhältnisse der Gliedmaaßen erfodert, als die männliche. Auch der unachtsamste Mensch empfindet es, daß das männliche Geschlecht zu schwerern, mühsamern, kühnern Verrichtungen geboren ist, als das weibliche; und eben daher entstehet das Gefühl, daß zartere Gliedmaaßen, die etwas weichlicheres haben, zur weibilchen, und stärkere, etwas dauerhaftes und kühneres anzeigende zur männlichen Schönheit gehören. Auch das Verschiedene in der Schönheit des Kindes, des Jünglings und des Mannes, das gewiß alle Menschen empfinden, bestätiget dieses. Ein Kind, es sey von dem einen, oder andern Geschlecht, das die Bildung des reifen Alters hätte, würde für häßlich gehalten werden. Offenbar nicht deswegen, daß die Gestalt der Erwachsenen in der Größe des Kindes unangenehm sey; der Mahler bildet sie uns noch kleiner vor, und sie bleibet schön: also deswegen, weil das Aeußere mit dem innern Charakter nicht übereinkommt, weil das Kind zu dem, was es seyn soll, solche Gliedmaaßen nicht braucht.

Ueberhaupt also wird nach der allgemeinen Empfindung dieses nothwendig zur Schönheit erfodert, daß die Form des Körpers die Tüchtigkeit sowol des Körpers überhaupt, als der besondern Glieder zu den Verrichtungen, die jedem Geschlecht und Alter natürlich sind, ankündigte. Alles, was ein Geschlecht von dem andern, als der Natur gemäß, erwartet, muß durch das Ansehen des Körpers versprochen werden; und die Gestalt ist die schönste, die hierüber am meisten verspricht.

Aber diese Aufoderungen beruhen nicht blos auf äußerliche Verrichtungen und körperliche Bedürfnisse. Je weiter die Menschen in der Vervollkommnung ihres Charakters gekommen sind, je höher treiben sie auch die Foderungen dessen, was sie erwarten. Verstand, Scharfsinn, und ein Gemüthscharakter, wie jeder

Mensch glaubt, daß ein vollkommener Mensch ihn haben müsse, sind Eigenschaften, die das Auge auch in der äußern Form zur Schönheit fodert. Ein weibliches Bild, das Wollust athmet, dessen Gestalt und ganzes Wesen Leichtsinn und Muthwillen verräth, ist für den leichtsinnigen Wollüstling die höchste Schönheit, an der aber der gesetztere und in dem Besitz seiner Geliebten mehr als muthwillige Wollust erwartende Jüngling noch viel aussetzen würde.

Auch die Urtheile über die Häßlichkeit bestätigen unsern angenommenen Grundsatz. Was alle Menschen für häßlich halten, leitet unfehlbar auf die Vermuthung, daß in dem Menschen, in dessen Gestalt es ist, auch irgend ein innerer Fehler gegen die Menschlichkeit liege, der durch äußere Mißgestalt angezeiget wird. Wir wollen der verwachsenen und ganz ungestalten Gliedmaaßen, die jedermann für häßlich hält, nicht erwähnen; weil es zu offenbar ist, daß sie überhaupt eine Untüchtigkeit zu nothwendigen Verrichtungen deutlich anzeigen; sondern nur von weniger merklichen Fehlern der Form sprechen.

Die Bildung eines Menschen sey im übrigen wie sie wolle, so wird jedermann etwas häßliches darin finden, wenn sie einen zornigen Menschen verräth; oder wenn man irgend eine andre herrschende Leidenschaft von finsterer übelthätiger Art darin bemerkt; und keine Gestalt ist häßlicher, als die, die einen ganz widersinnigen, mürrischen, jeder verkehrten Handlung fähigen Charakter anzeiget. Aber auch darin richtet sich das Urtheil, oder der Geschmak, nach dem Grad der Vervollkommnung, auf den man gekommen ist. Unter einer Nation, die schon zu Empfindungen der wahren Ehre und zu einem gewissen Adel des Charakters gelanget ist, ist das Gepräge der Niederträchtigkeit, das man bisweilen tief in die Physionomie eingedrükt sieht, etwas sehr häßliches; aber es wird nur von denen bemerkt, die jedes Gefühl der Würde und Hoheit besitzen.

Vielleicht möchte jemand zweifeln, daß jede Schönheit der Gestalt etwas von innerlicher Vollkommenheit oder Güte, oder jede Häßlichkeit etwas von dem Gegentheil anzeigte. Wir müssen diesen Punkt näher erwägen.

Jede Schönheit ist eine gefällige Gestalt irgend einer wirklichen Materie, das ist, sie haftet in einem in der Natur vorhandenen Stoff. Dieser, wenn er auch leblos ist, hat seine Kraft, das ist, er trägt das Seinige zu den in der Natur beständig abwechselnden Veränderungen bey, und hat seinen Antheil an dem, was in der Welt Gutes oder Böses geschieht, kann folglich nach der besondern Art seiner Wirksamkeit (nach den eingeschränkten menschlichen Begriffen zu reden,) unter gute oder böse Dinge gehören. Ich getraue mir die kühne Vermuthung zu wagen, daß jede Art der Schönheit in dem Stoff, darin sie haftet, etwas von Vollkommenheit oder Güte anzeige.

Aber wir wollen, ohne uns auf Hypothesen und Speculationen zu verlassen, den angeführten Zweifel, ob innere Vortrefflichkeit und Verderbniß sich durch äußere Schönheit und Häßlichkeit ankündigen, aus unzweifelhaften Erfahrungen aufzulösen suchen.

Es kann gar nicht geläugnet werden, daß es verständige und unverständige, scharfsinnige und einfältige, gutherzige und boshafte, edle, hochachtungswürdige und niedrige, recht verworfene Physionomien gebe, und daß das, was man aus der äusserlichen Gestalt von dem Charakter der Menschen urtheilet, nicht blos aus den Gesichtszügen, sondern aus der ganzen Gestalt geschlossen werde.

Die unläugbaren Beyspiele, da entscheidende Züge des Charakters sich von außen zeigen, sind völlig hinlänglich die Möglichkeit zu beweisen, daß die Seele im Körper sichtbar gemacht werde. Eben so unläugbar ist auch dieses, daß das, was in der äußern Gestalt gefällt, niemals etwas von dem Innern des Menschen anzeiget, was Mißfallen erwekte, es sey denn, daß dieses aus Irrthum oder Vorurtheil entstehe, wie wenn z. B. einer zärtlichen, aber etwas schwachen Mutter die edle Kühnheit im Charakter ihres Sohnes mißfiele, ob sie gleich den Ausdruk derselben in der Gestalt mit großem Wolgefallen sieht. Dergleichen Ausnahmen schränken die Allgemeinheit des Satzes, daß hier auch das Zeichen gefalle, so oft die bezeichnete Sache gefällt, nicht ein.

Also kann die äußere Gestalt den innern Charakter des Menschen ausdrüken; und wenn es geschieht, so hat das Wolgefallen, das wir an dem innern Werth des Menschen haben, den stärksten Antheil an der gefälligen Wirkung, die die äußere Form auf uns thut; wir schätzen das an der äußern Gestalt, was uns in der innern Beschaffenheit gefällt. Wir sehen in dem Körper die Seele, den Grad ihrer Stärke und Wirksamkeit, und

Unter dem Licht der Augen und unter den Rosen der Wangen
Seh'n wir ein höheres Licht, ein helleres Schönes hervorgehen *).

Noch ehe sich der Mund öffnet, ehe ein Glied sich bewegt, sehen wir schon, ob eine sanftere und lebhaftere Empfindung jenen öffnen, und dieses bewegen wird. In der vollkommensten Ruh aller Glieder bemerken wir zum voraus, ob sie sich geschwind oder langsam, mit Anstand, oder ungeschikt bewegen werden,

*) Die Sündfluth 11 Gesang.

Hier können wir von der bloßen Möglichkeit der Sache auf ihre Wirklichkeit schließen; weil sie allen übrigen wolthätigen Veranstaltungen der Natur vollkommen gemäß ist. Es war nothwendig, wenigstens heilsam, dem Menschen ein Mittel zu geben, Wesen seiner Art, mit denen er nothwendig in Verbindung kommen mußte, und die so sehr kräftig auf seine Glükseligkeit wirken, schnell kennen zu lernen. Die Seelen der Menschen sind es, die unser Glük oder Unglük machen, nicht ihre Körper. Also mußten wir ein Mittel haben, diese schnell zu erkennen, zu lieben, oder zu scheuen. Schneller, als durch das Anschauen der sichtbaren Gestalt, konnte es nicht geschehen. Da dieses möglich war, warum sollten wir länger daran zweifeln, daß der Körper nichts anders, als die sichtbar gemachte Seele, der ganze sichtbare Mensch sey? Kann es einem verständigen Menschen zweifelhaft seyn, daß die Natur durch die höchste liebliche und einnehmende Gestalt, die der Kindheit eigen ist, Wohlwollen gegen dieses Hülf- und Gunst- bedürftige Alter habe erweken wollen? Hat sie nicht sogar in die sichtbare Gestalt der Thiere etwas gelegt, das den Verständigen vor ihnen warnet, oder sie suchen macht?

Freylich ist ein Mensch scharfsinniger, als der andere, in der äußern Form zu sehen, was er sehen sollte. Die Gewohnheit, in der wir von Kindheit auf unterhalten worden, von dem Menschen mehr aus seinen Reden und Betragen, als aus seinem Ansehen zu urtheilen, hat den angebohrnen Instinkt, ihn aus dem äusserlichen Ansehen zu schätzen, sehr geschwächt; und wir sind überhaupt in unsrer Denkungsart und in unsern Sitten so vielfältig über die Schranken der Natur herausgetreten, daß unser Urtheil über Menschen, und unsre Ansprüche auf sie nothwendig in

in vielen Stücken willkührlich sind. Wenn aber diesem zufolge das Ideal, das sich jeder von dem vollkommenen Menschen macht, von dem, wozu die Natur ihn hat machen wollen, abweicht, so werden nothwendig unsere Urtheile über die äußere Gestalt in manchem Punkt unrichtig seyn.

Aber so sehr ist der Instinkt, den ganzen Werth des Menschen aus dem Ansehen zu beurtheilen, nicht überall geschwächt, daß nicht selbst die ungeübte Jugend sich desselben oft glüklich bediente. Wie oft ist nicht ein einziger Blik eines unerfahrnen, aber durch das Unnatürliche in den Sitten noch unverdorbenen Mädchens weit glücklicher und richtiger, als die Ueberlegung ihres Vaters, zu unterscheiden, ob ein Jüngling sie glüklich oder unglüklich machen werde? Selbst in diesem Punkt beweiset eine oft fehlgeschlagene Wahl nichts gegen unsern Satz; weil in unserm etwas unnatürlichen Zustande das, wodurch die Menschen hätten glücklich werden sollen, bisweilen ihr Unglück am meisten befördert; und weil Vorurtheile, die allen Anschein der Wahrheit haben, uns oft zu falschen Erwartungen und widernatürlichen Ansprüchen verleiten, die nicht erfüllt werden können.

Noch müssen wir eine Hauptanmerkung nicht übergehen, die zu richtiger Beurtheilung dieser Sache höchst nothwendig ist. Sowol das äußere Ansehen des Menschen, als sein innerer Werth, zwischen welchen unserer Meinung nach die Natur eine vollkommene Uebereinstimmung bewirkt hat, können durch Zufälle oder vorübergehende Irrungen so verstellt werden, daß ein überaus scharfes Auge und mehr als gemeine Urtheilskraft erfodert werden, wenn man sich in seinem Urtheil über die wahre Beschaffenheit der Sache nicht betrügen will. Krankheiten und andre unglückliche Zufälle können die schönste Leibesgestalt entweder für eine Zeitlang verdunkeln, oder für immer verderben. Wie wenig Menschen sind in solchen Fällen im Stande, die ursprüngliche Anlage zu einer vollkommenen Gestalt unter der zufälliger Weise verdorbenen Form noch zu erkennen? Wer aber dieses nicht kann, wie soll er die natürliche Harmonie der Gestalt mit dem innern Werth bemerken können?

Noch weit mehr betrugen sich nur zu viel Menschen in ihren Urtheilen über den innern Charakter. Wie oft geschieht es nicht, daß ein Jüngling, den eine vorübergehende Leidenschaft, oder eine blos zufällige Verblendung, zu allerhand Ausschweifungen verleitet, die die Anlagen des edelsten Charakter's so verdunkeln, daß schwache Beurtheiler ihn für einen schlechten Menschen halten, sich doch bald hernach in dem vortrefflichen Charakter zeiget, den sein äußeres Ansehn zu versprechen schien? Wie das schönste Gesicht durch Staub und Schweiß und eine vorübergehende Verunstaltung auf eine Zeitlang unkenntlich wird, so geschieht es auch in Ansehung des innern Charakters.

Und so kann im Gegentheil der Mensch von einem wirklich schlechten Charakter durch Zwang, Verstellung und aus andern ebenfalls blos zufälligen oder vorübergehenden Ursachen, von halben Kennern der Menschen für edelgesinnt und rechtschaffen gehalten werden, ob er gleich im Grunde nichts werth ist.

Diese Anmerkungen können den, dem es der Erfahrung entgegen scheinet, daß die äußere Gestalt mit dem Innern des Menschen harmonire, belehren, daß es bey den mannichfaltigen Vorurtheilen, die unnatürliche Sitten in uns veranlassen, und bey den vielfältigen zufälligen Verdunkelungen der äußern und inneren Gestalt in manchem Falle gar keine

leichte Sache sey, sowol über die Schönheit, als über den innern Werth der Menschen richtig zu urtheilen. Man muß sich deswegen hüten, jeden anscheinenden Widerspruch in dieser Sache für einen Beweis zu halten, daß das äußere Ansehen des Menschen keine Versicherung seines innern Werths gebe. Aber es ist Zeit wieder auf die Hauptsache zu kommen.

Da wir gezeiget haben, daß die mannichfaltig unrichtigen Urtheile und die betrogenen Erwartungen, denen zufolge man das äußere Ansehen für ein betrügerisches Kennzeichen des innern Werths hält, nicht vermögend sind, unsern allgemeinen Satz verdächtig zu machen: so halten wir uns, alles wol überlegt, berechtiget zu behaupten, daß die Gestalt und das ganze äußere Ansehen des Menschen denen, die zu fassen und zu urtheilen im Stande sind, seinen wahren Werth erkennen lassen, und ziehen daraus für den Begriff der Schönheit diesen Schluß: daß derjenige der schönste Mensch sey, dessen Gestalt den, in Rüksicht auf seine ganze Bestimmung, vollkommensten und besten Menschen ankündiget.

Diesem zufolge müssen die Urtheile über Schönheit nothwendig eben so verschieden seyn, als die Begriffe über den Werth des Menschen von einander abgehen: diejenigen, die über diesen Werth einseitig urtheilen, werden auch eben so einseitige Urtheile über Schönheit fällen; und indem einige blos auf Gesundheit, und eine athletische Gestalt sehen, werden andere blos auf den sittlichen Charakter des Gesichtes Achtung geben.

Sind wir nun gleich nicht im Stande, die sichtbare Schönheit dem Bildhauer, oder dem Mahler weder zu beschreiben, noch vorzuzeichnen, so können wir ihm doch sagen, was sie ausdrüken müsse, und wie verschieden der Charakter der weiblichen Schönheit von dem, der der männlichen eigen ist, seyn müsse. Wir können ihm sagen, daß er die höchste Schönheit nur in dem reifen männlichen Alter antreffen werde, in welchem jedes der beyden Geschlechter die höchste Stärke aller natürlichen Fähigkeiten erreicht. Wir können ihm ferner versichern, daß die männliche Gestalt nicht vollkommen schön seyn könne, wenn sie nicht die Begriffe von voller Gesundheit und Leibesstärke, von Tüchtigkeit zu mannichfaltigen Bewegungen der Gliedmaaßen, von Verstand, Muth und Kühnheit, doch ohne Wildheit, und von Wolwollen, ohne Schwachheit, erweket. Von der weiblichen Schönheit könnten wir ihm sagen, daß sie nothwendig die Vorstellung von Sanftmuth und Gefälligkeit: das Gefühl von der nicht mehr kindischen, sondern dem reifen Alter zukommenden Zartheit, oder Schwachheit, die versorgendes Wolwollen erwekt; die Empfindung von Zärtlichkeit und Ergebenheit des Gemüthes, ohne Schwachheit, und andre dem schönen Geschlechte wesentliche Eigenschaften, ausdrüken müsse.

Wir können ferner aus jenem Schlusse noch diese wichtigen praktischen Folgen für den Künstler herleiten, daß zwey Dinge erfodert werden, um sich ein wahres Ideal der vollkommenen Schönheit zu bilden: erstlich vollkommen richtige und der Natur gemäße Begriffe von der Vollkommenheit des männlichen und weiblichen Charakters, und von allen äußern und innern Eigenschaften, die den vollkommenen Mann, und das vollkommene Weib ausmachen; zweytens, ein Aug und eine Seele, die fähig seyn, jeden Zug und jedes Lineament der Form, das jene Eigenschaften wirklich anzeiget, zu sehen, und seine Bedeutung zu fühlen. Hat er denn bey diesen natürlichen

Fähigkeiten das Glük gehabt, oft vortreffliche Menschen von beyden Geschlechtern zu sehen, und besizt er sonst die übrigen nöthigen Kunsttalente: alsdann ist er im Stande, ein wahres Ideal der vollkommensten Schönheit zu bilden, und das Bild selbst durch seinen Pensel, oder Meissel uns sichtbar zu machen; und dieses wird alsdann das höchste und erste Werk aller schönen Künste seyn.

Es wäre ein vergebliches Unternehmen, wenn wir die Zergliederung der Schönheit, zu vermeintem Unterricht des zeichnenden Künstlers weiter treiben wollten. Wer indessen glaubet, daß ihm diese Zergliederung noch dienlich seyn könnte, den verweisen wir auf die Anmerkungen und Beobachtungen, die Mengs und Winkelmann hierüber gemacht haben *). Die Hauptsache ist, daß der Künstler sich bemühe, edle und richtige Begriffe von menschlicher Vollkommenheit zu erlangen, daß er die Spuren und Zeichen derselben, überall in der Bildung der ihm vorkommenden Menschen, in den Werken der größten Künstler und besonders in den besten Werken der griechischen Kunst aufsuche, wol bemerke, und dem Auge richtig einpräge. Aber bey dem Studium der Antiken muß der Künstler wol merken, daß die griechischen Künstler nicht allemal auf absolute Schönheit gearbeitet, sondern oft blos das Ideal eines besondern Charakters haben darstellen wollen, und daß sie oft der Größe und Hoheit etwas von der eigentlichen menschlichen Schönheit aufgeopfert, oder es dabey wenigstens aus der Acht gelassen haben. Darum muß er nothwendig die Beobachtung der Natur mit dem Studium der Antiken verbinden.

*) Mengs in dem kleinen, aber vortrefflichen Werk über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey; Winkelmann in seiner Geschichte der Kunst des Alterthums.

Ich komme wieder auf die allgemeinere Betrachtung der Schönheit zurück. Wenn von allem sichtbaren Schönen die menschliche Gestalt das schönste ist, und wenn diese Schönheit außer der Annehmlichkeit der Form, die von Mannichfaltigkeit, Verhältniß und Anordnung der Theile herkommt, und dadurch dem Auge schmeichelt, noch das Gefühl von innerer Vollkommenheit und Güte erweket, deren Kleid die äußere Gestalt ist, so können wir uns daher ein allgemeines Ideal von der Schönheit überhaupt bilden. Sie wird durch blos sinnliche Annehmlichkeit die äußern Sinnen, oder die Einbildungskraft reizen, und die Aufmerksamkeit an sich loken: bey näherer Betrachtung aber wird sie durch innerliche, dem schönen Stoff inhaftende Vollkommenheit, den Verstand reizen, und ihn lebhafte Begriffe von Wahrheit, Weisheit und Vollkommenheit empfinden lassen, an denen ein denkendes Wesen hohes Wolgefallen hat; dann wird sie auch das Herz mit Empfindungen des Guten erwärmen; sie wird einen Werth, eine auf Seligkeit abzielende Wirksamkeit zeigen, die uns mit Liebe und inniger Zuneigung für sie erfüllet. Sie ist also gerade das, dessen Genuß uns von allen Seiten her auf einmal beseliget, weil Sinnen, Einbildungskraft, Verstand und Herz zugleich ihre Nahrung daran finden. In welchem Werke der Natur oder der Kunst wir diese dreyfache Kraft, die Sinnen, den Verstand und das Herz einzunehmen, antreffen, dem können wir vollständige Schönheit zuschreiben; und die Wirkungen der vollkommenen Schönheit sind dieselben, wie verschieden auch sonst die Art des schönen Gegenstandes seyn mag. Wenn wir die Statue eines vortrefflichen Mannes, von Phidias gearbeitet, betrachten könnten, so würden wir eben das dabey empfinden,

den, was wir bey den vorzüglichen patriotischen Reden des Cicero fühlen, nur mit dem Unterschied, daß dort das Aug, hier das Ohr der Dollmetscher ist, der uns die Schönheit empfinden macht. Dort wird das Aug von einer höchst edeln, harmonischen Form, durch tausend liebliche Eindrüke geschmeichelt; hier vernimmt das Ohr einen höchst mannichfaltigen Wohlklang. Aber Verstand und Herz werden in beyden Fällen gleich gerührt. In beyden sehen wir einen Menschen von hohem edeln Geiste, von scharfem Verstand und höchstrichtiger Urtheilskraft, von einem großen Herzen, das die edelsten Neigungen und die wolthätigsten Gesinnungen an den Tag legt. In beyden Fällen finden wir unter dem Genuß des süßesten Vergnügens, daß unser Geist und Herz sich mit innigstem Bestreben empor heben, größer zu denken und zu empfinden; und in beyden Fällen finden wir uns mit Hochachtung und Liebe für den schönen Gegenstand erfüllt.

Der Künstler kennt die wahre Schönheit nicht, dessen Werk, wie lieblich und einschmeichelnd auch das darin seyn mag, was den Sinnen und der Einbildungskraft schmeichelt, nicht zugleich auch den Verstand und das Herz einnimmt. Es ist, wie Ixions Juno, nur eine aus Dünsten gebildete Schönheit, eine bloße Larve, die nur so lange gefällt, als die Täuschung eines Traumes dauern kann. Die bloße Phantasie des Künstlers, wäre sie so lieblich, wie der schönste Frühlingstag, reicht nicht hin, ein Werk von wahrer vollständiger Schönheit zu machen; es wird immer eine blos schöne Form seyn, deren Wirkung sich auch nicht über Phantasie hinaus erstrekt. Die vorzüglichsten Werke dieser Art dienen im Grunde doch nur zum Spiel und zum Zeitvertreib in verlornen Stunden. Mit Werken von wahrer innern Schönheit verglichen, sind sie bloße Zierrathen.

Darum o Jüngling! dem die Natur ein feines Gefühl für die Schönheit der Form, eine lachende Phantasie gegeben hat, befleißige dich die Schönheit höherer Art kennen und fühlen zu lernen, damit du den schönen Formen, die dein feiner Geschmak entwirft, auch schöne Seelen einflößen könnest. Wie wenig hilft dir eine schöne Einkleidung, eine reizende Schreibart, wenn du dem Verstand und dem Herzen nichts zu sagen hast? wie wenig die feineste Zeichnung, wenn du nichts, als leere Zierrathen darzustellen vermagst? Warum solltest du dich begnügen, schöne Larven zu machen, die das Aug nur so lang reizen, bis man gewahr wird, daß kein Gehirn darin ist? Warum solltest du deine Ruhmbegierde darauf einschränken, daß du vermittelst deiner Werke nur dann ein Gesellschafter der Verständigen und Weisen seyest, wenn diese von der Höhe, worauf sie stehen, heruntersteigen, um sich zur Erholung an leichtern, weit unter ihnen liegenden Dingen zu beschäfftigen, und zu scherzen, da du im Stande bist, sie auch denn, wenn sie sich in ihrem Stand und Range zeigen, nach deiner Gesellschaft begierig zu machen? Was würdest du von dem Menschen denken, der sich begnügte der Lustigmacher eines Fürsten zu seyn, da er sein Freund, sein Rath, oder sein Minister seyn könnte?

Vornehmlich aber hüte dich vor der Schmach, die Kinder deines Genies blos zum Muthwillen in Stunden der Trunkenheit, mehr gemißbraucht, als gebraucht zu sehen. Dieß würde geschehen, wenn du ihnen blos die unzüchtigen Reize einer Buhldirne gäbest, die jeder leichtsinnige Kopf in seiner Ausgelassenheit zu mißbrauchen sich berechtiget hält. Hast du nicht bemerkt, daß Männer von einiger

niger Würde, wenn sie sich in einer Stunde des Taumels vergessen, und zum Umgang einer reizenden Dirne erniedriget haben, sie durch eine Hinterthüre entlassen, sobald bessere Gesellschaft sich zeiget, und daß sie sich so gar schämen, die niedrige Gesellschafterin öffentlich von sich zu lassen? Und du wolltest die Kinder deines Genies einer solchen Schmach aussetzen?

Darum scheue dich, deine Werke neben den Schriften eines Crebillons hinter dem Vorhang gesetzt zu sehen, und trachte nach der Ehre ihnen auf den vor jedermanns Augen stehenden Tischen großer Männer neben Cicero, Horaz, Rousseau oder Haller, einen Platz zu verschaffen. Zu dieser Ehre wirst du gelangen, wenn du nicht die blendenden Reizungen einer schlüpfrigen Venus, sondern die höhern Reize einer, Liebe und Hochachtung zugleich einflößenden Person, dir zum Muster der Schönheit vorsetzen wirst.

Schraffirung.

(Zeichnende Künste.)

In Zeichnungen, Kupferstichen und Gemählden nennt man die nebeneinandergesetzten, sich auch bisweilen durchkreuzenden Striche, wodurch die Schatten ausgedrukt werden, Schraffirungen.

Weil die Schatten gemeiniglich von der dunkelsten Stelle gegen das Hellere nach und nach schwächer werden: so werden bey den Schraffirungen die Striche auch so gemacht, daß sie vom Dunkelsten gegen das Helle allmählig feiner werden und zulezt in die feinesten Spitzen auslaufen. Starke Schatten werden durch breitere, und schwache durch schmälere oder feinere Striche ausgedrükt.

Die Schraffirung ist einfach, wenn auf einer Stelle die Striche parallel nebeneinander laufen; doppelt, wenn sie sich durchkreuzen. Im ersten Falle erscheinet das Weise oder Helle zwischen zwey Strichen, auch wie ein weißer Strich, der vom Dunkeln gegen das Helle immer breiter wird; im andern Fall aber wird der helle Grund zwischen den Schraffirungen in kleine, gerade, oder verschobene rautenförmige Viereke eingetheilt. Die leztere Art hat etwas angenehmeres und weicheres, als die erstere, die deswegen auch nur zu Schattirung harter Körper von matter Oberfläche als Holz, Stein und Erde, gebraucht wird.

Es giebt auch eine Schraffirung, da das Weisse zwischen den Strichen noch mit ganz kleinen abgesetzten Strichen, zu Verstärkung des Schattens, ausgefüllt wird.

Eine gute Schraffirung erfodert nicht nur freye, dreiste Striche, wie sich mancher junge Zeichner oder Kupferstecher einzubilden scheinet; sondern überhaupt eine sehr sorgfältige Behandlung, die die Frucht eines genauen Nachdenkens und feinen Gefühls ist.

Erstlich kommt viel darauf an, wie die Striche laufen, ob sie aufwärts, oder unterwärts, ob sie viel oder wenig gebogen seyn, weil dieses sehr viel beyträgt, die höhere, oder flächere Ründung, und die wahre Gestalt der Körper auf die natürlichste Weise darzustellen. Die besten Meister sehen allemal darauf, daß ihre Schraffirungen so laufen, wie die Ansicht des Theiles, der damit schattirt wird, und die abwechselnden Krümmungen es zum natürlichsten Ausdruk erfodern, bald in einförmigen Bogen, bald wellenförmig oder sich schlängelnd. So wie z. B. bey einem in Falten ligenden Gewande, die Faden des Gewebes in ihren verschiedenen Krümmungen laufen, so ändert auch ein Zeichner die Wendungen seiner Schraffirungen ab, selbst da, wo eigentlich kein Faden zu merken

ken ist, wie in der Haut des menschlichen Körpers, wo man sich doch allemal etwas dem Faden des Gewandes ähnliches vorzustellen pflegt.

Zweytens kommt das Harte und Weiche der Schatten, das von der Wahrheit oder Richtigkeit derselben ganz verschieden ist, größtentheils auf das engere oder weitere Schraffiren, auf die Stärke oder Schwäche der Striche an. Nichts ist härter und unangenehmer, als etwas kernhafte, dabey kurz abgesetzte Schraffirungen. Ganz feine und sehr enge einfache Schraffirung hat etwas weichliches; daher sehen in einigen Kupferstichen von Albrecht Dürer, der, wie alle Kupferstecher der ersten Zeit, so fein zu schraffiren pflegte, alle Gegenstände so aus, als wenn sie mit feinem Seidenpapier überzogen wären. Ganz feine und zarte Striche zwischen starken und eng aneinanderstehenden verursachen etwas glänzendes, das für den Ausdruk der feinesten Haut der Gesichter doch zu glänzend ist. Die Stärke der Striche muß sich nicht nach der Stärke, oder Dunkelheit der Schatten, sondern nach der Größe der Masse, die der Schatten ausmacht, richten.

Wir zeigen hier blos einige Hauptpunkte an, ohne uns weiter darüber einzulassen, weil es ohne merkliche Schwerfälligkeit nicht möglich ist, dergleichen Dinge ausführlich zu beschreiben. Der größte Theil der Kunst des Kupferstechens kommt auf den guten Geschmak der Schraffirungen an, weil die Harmonie des Ganzen meistens davon abhängt. Daher es für die Aufnahme der Kunst zu wünschen wäre, daß ein Meister derselben diese Materie behandelte. Für junge Künstler wäre es nöthig, daß man neu herausgekommene Kupferstiche in eigenen Wochen- oder Monat-Schriften mit der genauen Critik beurtheilte, wie in einigen französischen Schriften die Schreibart und die grammatische Richtigkeit des Ausdruks neuer Bücher beurtheilet werden. Noch nützlicher wäre es, wenn die verschiedenen Academien der zeichnenden Künste sich angelegen seyn ließen, durch solche critische Beurtheilungen der so häufig herauskommenden Kupferstiche, den jungen Künstlern an die Hand zu gehen.

* *

Von der Schraffirung in Kupferstichen handelt Lairesse, im 9ten Buche s. Großen Mahlerbuches, Kap. 5 u. 8. Bd. 3. S. 406 und 414. deutsche Ausg. von 1784. —

Schreibart; Styl.

(Schöne Künste.)

Man pflegt in den Werken des Geschmaks die Materie, oder die Gedanken, von der Art sie vorzutragen, oder darzustellen, zu unterscheiden, und das letztere den Styl, oder die Schreibart zu nennen. Aber es ist schwer, genau zu bestimmen, was in jedem Werk zu den Gedanken, oder zur Schreibart gehöre, und daher auch schwer zu sagen, worin eigentlich die Schreibart bestehe. Daß beym Schriftsteller nicht blos der Ausdruk, oder die Wörter, ihre Verbindung, ihr Ton und die daraus zusammengesetzten längern oder kürzern Einschnitte und Perioden, sondern auch ein Theil der Gedanken zur Schreibart gerechnet werden müsse, wird jedermann zugeben; und eben so rechnet man zum Styl des Mahlers nicht blos seine besondere Art der Zusammensetzung, Zeichnung und Farbengebung, sondern auch etwas von dem Materiellen des Gemähldes.

Da mir nicht bekannt ist, daß sich jemand die Mühe gegeben habe, das, was in allen Werken der Kunst eigentlich zur Schreibart gehöret, mit eini-

einiger Genauigkeit zu bestimmen, so will ich versuchen, es hier zu thun. Die Sache scheinet um so viel wichtiger, da jedermann empfindet, wie sehr viel in Werken des Geschmaks auf die Schreibart ankomme, und wie wesentlich es für den Künstler sey, eine gute Schreibart in seiner Gewalt zu haben. Aber wie kann man ihm zur Erlangung derselben den Weg zeigen, so lange man nicht recht weiß, was die Schreibart ist?

Indem der Künstler ein Werk verfertiget, bemühet er sich, gewisse Vorstellungen, die er hat, das ist, einen gewissen Gegenstand andern darzustellen. Indem er aber dieses thut, schildert er in dem Gegenstand auch sich selbst, die ihm eigenthümliche Art, die Sachen anzusehen, zu begreifen und zu empfinden, oder wenigstens die, die ihm bey der Arbeit nach seiner Gemüthslage eigen ist. Das besondere Gepräge, das dem Werk von dem Charakter und der, allenfalls vorübergehenden Gemüthsfassung des Künstlers eingedrükt worden, scheinet das zu seyn, was man zur Schreibart, oder zum Styl rechnet. Das Wesentliche der Materie wird dadurch nicht verändert, sondern nur das Zufällige. Wenn viel Menschen zugleich über einen Vorfall lachen, so drükt jeder die Empfindung der Lust aus, die wesentlich bey allen dieselbe ist: aber jeder lacht in seinem eigenen Styl, der von dem blos sanften ruhigen Lächeln, bis zum vollen Ausbruch des Gelächters mancherley Schattirung annehmen kann. Dieses wird uns auf die Spur führen, die verschiedenen zufälligen Eigenschaften eines durch die Kunst dargestellten Gegenstandes, die zum Styl des Werks gehören, von dem Wesentlichen zu unterscheiden. Wir werden uns aber hier hauptsächlich auf die Schreibart im engern Sinne, wie sie sich in den Künsten der Rede zeiget, einschränken, und können uns dieses Mittels, den gegenwärtigen Artikel nicht über die Schranken der Größe auszudehnen, um so viel zuversichtlicher bedienen, da sich das, was von dieser Schreibart, als der wichtigsten Art des Styls, gesagt wird, leicht auf andre wird anwenden lassen.

Hier haben wir nun vor allem andern zu untersuchen, was für Dinge in den Werken der redenden Künste zur Schreibart gehören, und als Eigenschaften derselben anzusehen seyen.

Um dieses zu erforschen, wollen wir uns vorstellen, daß mehrere Menschen zugleich eine Scene, einen Vorfall, oder eine Begebenheit ansehen, und daß jeder der Zuschauer daher Gelegenheit nehme, das, was er gesehen hat, zu beschreiben. Wir würden also in kurzem verschiedene Schriften von einerley Inhalt zu lesen bekommen, die sich aber vielfältig durch die Schreibart von einander auszeichneten.

Wir müssen aber, um in diesen Schriften einerley Inhalt zu haben, damit uns das Charakteristische der Schreibart deutlicher werde, voraussetzen, daß jeder den Stoff erzählend behandle, und zur Hauptabsicht habe, seinen Leser von dem, was er gesehen hat, zu unterrichten. Denn wo sich etwa ein sehr empfindsamer, und leichte feuerfangender Dichter unter diesen Zuschauern befände, den die Scene in die Begeisterung der Ode versetzte, so würde sein Stoff nicht der seyn, den die andern bearbeiten, und wir würden desto mehr Mühe haben, aus Vergleichung seines Werks mit den übrigen das herauszufinden, was zur Schreibart gehört.

Hier können wir nun sogleich einiges bestimmen, was offenbar zur Materie und nicht zur Schreibart gehöret. Denn wenn wir zu dieser nur das zählen, was von dem besondern Cha-

Charakter des Verfassers herrühret: so kann das Materielle, das dem Orte, wo er gestanden hat, zuzuschreiben ist, nicht hieher gehören. Der, welcher die ganze Scene übersehn hat, konnte mehr davon sagen, als der sie nur halb gesehen hat. Daß dieser die Sache nicht so vollständig als jener erzählt, kommt nicht von seinem Charakter, sondern von seiner Stellung her; und der erstere, der nun ausführlich ist, würde es auch nicht seyn, wenn er, auch mit Beybehaltung seines Charakters, an dem Platz des andern gestanden hätte.

Diese und mehr ähnliche Umstände, die man sich an dem zum Beyspiel gewählten Bilde geschwinder vorstellen kann, als sie sich beschreiben lassen, führen uns auf die Spur, was man zu überlegen habe, um von dem Materiellen, oder von den Gedanken das, was zum Wesentlichen der Sache, und das, was blos zur Schreibart gehöret, richtig zu unterscheiden.

Es ist kaum möglich hierüber besondere Grundsätze anzugeben; und wir müssen uns mit einem einzigen allgemeinen begnügen, davon doch nur die scharfsinnigsten Beurtheiler einen sichern Gebrauch machen können, weil die Sache an sich selbst schwer ist.

Wer also bey jedem Schriftsteller das, was zu seiner Schreibart gehört, es liege in den Gedanken, oder in dem Ausdruk, von dem, was nicht Schreibart ist, unterscheiden will, der suche vor allen Dingen die Art des Inhalts, die Absicht des Verfassers, folglich auch den Standort und Gesichtspunkt, aus denen er seinen Stoff angesehen hat, genau zu fassen. Hernach überlege er bey jedem Gedanken und Ausdruk, ob er so wesentlich zur Sache gehöre, oder so natürlich damit verbunden sey, daß jeder Schriftsteller von Genie, Nachdenken und richtiger Urtheilskraft, (denn diese werden bey jedem vorausgesetzt,) der jene Absicht gehabt, und aus jenem Standorte die Sache angesehen hätte, ihn würde haben finden oder bemerken können; oder ob er natürlicher Weise nur dem scherzhaften, oder dem witzigen, oder dem etwas boshaften, dem kaltblütigen, oder dem hitzigen Mann; kurz, ob er nur dem Schriftsteller von irgend einem besonders ausgezeichneten Charakter, oder einer besondern Laune, habe einfallen können. Alles, was zum letztern Falle gehöret, rechne er zur Schreibart; was aber zu diesem besondern nicht gehört, das rechne er zum Wesentlichen der Materie.

Wenn wir uns vorstellen, Xenophon, Livius und Tacitus hätten einerley Stoff, die Erzählung von irgend einer Staatsveränderung, zu behandeln sich vorgenommen, und jeder hätte dabey die Hauptabsicht gehabt, seinen Lesern eine wahre und richtige Vorstellung von dem Vorfall und den Ursachen desselben zu geben: so werden wir leicht begreifen, daß jeder dieser drey Männer nicht nur in seiner Art zu erzählen, sondern auch in Anordnung der Materien, in der Wahl der Umstände, in Einführung oder Weglassung der Personen, in Erzählung ihrer Handlungen, und Anführung ihrer Reden, seinem besondern Charakter gemäß würde zu Werke gegangen seyn. Xenophon würde nur das Nöthige zum klaren und einfachen Begriff der Sache, und der natürlichsten Vorstellung derselben, ohne Leidenschaft, ohne uns für oder gegen die Sache einzunehmen, erzählen. Livius würde, seinem ernsthaften pathetischen und mit altrömischer Würde bekleideten Charakter zufolge, die Sache von der grossen, wichtigen Seite vorgestellt, manchen kleinern Umstand weggelassen, manches ernsthafte Wort seinen handelnden Personen in Mund gelegt haben;

hen; so daß wir überall an den handelnden Personen die Patrioten, oder die schlecht und eigennützig gesinnten Bürger würden erblikt haben. Tacitus hätte, außer den wesentlichsten Hauptsachen, vornehmlich solche Umstände gewählt, die uns tief in die Herzen der handelnden Personen hätten hineinsehen lassen, nicht um sie in ihrem öffentlichen Charakter als Patrioten, oder Aufrührer, sondern als gute oder schlechte Menschen zu erkennen; er würde einen Ausdruk gewählt haben, der uns geflissentlich für oder gegen die Personen hätte einnehmen sollen u. s. f. Also würden wir sowol in der Materie, als in der Form und in dem Ausdruk dieser drey Geschichtschreiber eines jeden besondern Charakter haben erkennen können. Dieses aber würde drey verschiedene Schreibarten verursachet haben.

Dieses mag hier hinlänglich seyn, den Begriff von dem, was man eigentlich Schreibart nennt, überhaupt zu bestimmen.

Ehe wir uns in nähere Entwiklung dieses Begriffs einlassen, wollen wir anmerken, daß schon hieraus erhellet, was für Wichtigkeit die Schreibart nach dem verschiedenen Inhalt eines Werks haben könne, und was für einen besondern Charakter sie in besondern Fällen vorzüglich anzunehmen habe.

Da überhaupt jede besondere Schreibart eine getreue Schilderung irgend eines besondern Gemüthscharakters ist, der Charakter der Personen aber, mit denen wir, besonders in der Jugend, am meisten umgehen, sehr viel zur Ausbildung unsers eigenen beyträgt, so läßt sich hier sogleich dieser allgemeine Schluß ziehen: daß Werke des Geschmaks, die für den großen Haufen der Leser bestimmt sind, schon blos durch die Schreibart beträchtlichen Nutzen, oder Schaden stiften können; und es ist zu wünschen, daß diese wichtige Wahrheit von unsern Dichtern und Prosaisten, die für den Geschmak arbeiten, in ernstliche Ueberlegung genommen werde. Daß die Jugend, um nur ein Beyspiel anzuführen, durch gewöhnliches Lesen solcher Werke, deren Schreibart leichtsinnig, oder spöttisch, oder unnatürlich und geziert, spitzfindig, melancholisch, menschenfeindlich ist, an Geschmak und übriger Denkungsart merklichen Schaden leiden würde, bedarf eben keines Beweises; allenfalls könnten vielfältige Erfahrungen ihn überzeugend darstellen. Es kommt also bey Werken des Geschmaks nicht blos darauf an, ob die darin herrschende Schreibart, an sich betrachtet, gut oder schlecht sey; es ist auch wol zu bedenken, was für einen Charakter sie habe. Denn schon durch diesen allein kann ein Werk nützlich, oder schädlich werden. Das Lesen ist ein Umgang mit den Schriftstellern; ihre Schreibart hat auf die Leser die Wirkung, die der persönliche Charakter, den sie ausdrükt, im wirklichen Umgang haben würde. Hieraus folget nun ganz natürlich, daß in Werken des Geschmaks, die für den großen Haufen der Leser bestimmt sind, jede Schreibart von verdächtigem, oder gar verwerflichem Charakter, so schön sie sonst in ihrer Art seyn mag, zu vermeiden ist. Ich gestehe deswegen, um ein besonderes Beyspiel anzuführen, daß ich mit Unwillen in einem Buche, das sich so allgemein verbreiten sollte, wie der deutsche Merkur, ein Gedicht über die Freygeisterey, in einem höchst leichtsinnigen Ton, und in eben solcher Schreibart gefunden habe. Wie konnte es irgend einem nachdenkenden Manne einfallen, eine wirklich ernsthafte Sache (denn dergleichen scheinet der Verfasser wirklich zum Zwek gehabt zu haben,) in einer Schreibart zu behandeln, deren Charakter sich gleich

durch die zwey ersten Verse ankündiget?

Ihr Brüderchen, laßt uns fein christlich leben;
Wir müssen doch uns einmal drein ergeben!

Dergleichen Ungereimtheiten und Unanständigkeiten dürfen eben nicht mit viel Worten gerüget werden; es ist völlig hinlänglich, sie blos anzuzeigen.

Es wäre zu wünschen, daß die witzigen Köpfe sich die Klugheit der alten Philosophen zum Muster vorstellten. Diese hatten einen Exoterischen Vortrag für das allgemeine Publikum, und er war vorsichtig, damit kein Anstoß gegeben würde: dann einen Esoterischen für eine kleine Anzahl auserlesener Zuhörer, die ohne Gefahr schon mehr vertragen konnten. In Schriften, die für die kleine Zahl der Kenner geschrieben sind, hat es mit der Schreibart, wenn sie nur reizend genug ist, weniger Bedenklichkeit. Denn für Kenner kann etwas blos belustigend seyn, was dem großen Haufen schädlich wäre. Man muß einen Unterschied zwischen den Personen machen, mit denen man spricht. Ein verständiger Mann erlaubet sich in einer Gesellschaft seines gleichen viel, und kann es sich ohne Bedenken erlauben, davor er sich in andern Gesellschaften sorgfältig hüten würde. Warum soll man diese Klugheit nicht auch in Schriften beobachten?

Eine andere Art von Wichtigkeit hat die Schreibart zur Unterstützung der darin vorgetragenen Materie. Es sey, daß die Absicht des Schriftstellers auf Belehrung, auf Belustigung, oder Rührung gehe: so läßt sich leicht einsehen, daß die Schreibart sehr viel zu der Kraft des Inhalts beytrage. Man darf nur bedenken, was für einen ungemein großen Unterschied eines und eben desselben Gedanken, den Ton und die Wendung desselben in seiner Wirkung hervorbringen. Wo man nicht gänzlich für speculativen Unterricht schreibet, welche Art außer dem Gebiet der schönen Künste liegt, da muß nothwendig ein großer Theil der Wirkung der Rede von der Schreibart herrühren. Die Regel, welche Horaz für den rührenden Inhalt giebt:

— si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi.

kann ohne alle Ausnahme auf jede Art des Inhalts angewendet werden. Der Lehrer, welcher den Charakter einer inneren Ueberzeugung, einer auf sein eigenes Herz wirkenden Kraft der Wahrheit in seiner Schreibart empfinden läßt, kann sicher seyn, nicht blos den speculativen Verstand zu überzeugen, sondern die Wahrheit auch wirksam zu machen; und wer durch seinen Stoff sanft, oder lebhaft vergnügen oder ergötzen will, hat den Endzwek schon zur Hälfte erreicht, wenn seine Schreibart den Charakter dieser Art des Vergnügens empfinden läßt. Darum bedarf es weiter keiner Erinnerung, daß bey jedem Werke des Geschmaks besondere Sorgfalt auf die Schreibart zu wenden sey.

Wir wollen nun versuchen, die verschiedenen zur Schreibart gehörigen Punkte etwas näher zu bestimmen. Hier entstehen also die Fragen: 1. wie wir in einem Werke von dem Materiellen, oder den Gedanken selbst, das, was zur Schreibart muß gerechnet werden, von dem übrigen unterscheiden sollen, und 2. was auch im Ausdruk als eine Wirkung der Schreibart anzusehen sey? Allgemein haben wir diese Fragen vorher schon beantwortet. Wir wollen hier die gegebene Regel auf jeden der beyden Punkte besonders anwenden.

1. Man stelle sich bey jedem Werk die Materie, oder den Stoff desselben und

und den Zwek des Verfassers, so genau und bestimmt, als es möglich ist, vor, und beurtheile jeden einzelen Gedanken, jeden Begriff, um zu entdeken, ob er wesentlich zum Stoff und zum Endzwek des Verfassers gehöre, oder doch so natürlich damit verbunden sey, daß er jeden scharfsinnigen und nachdenkenden Verfasser, dem wir izt keinen besonders ausgezeichneten Charakter, keine merkliche Laune zuschreiben, nothwendig oder natürlich eingefallen wäre. Ist dieses, so gehöret er zum Stoff und nicht zur Schreibart; finden wir ihn aber von so besonderer Art, daß er mehr aus dem besondern Charakter des Verfassers, oder aus seiner besondern Laune entstanden ist, so müssen wir ihn zur Schreibart rechnen. Beyspiele werden dieses erläutern. Cicero sagt in seiner ersten catilinarischen Rede unter andern folgendes: „Da nun die Sachen so stehen, Catilina, so fahre fort, wie du angefangen; begieb dich endlich aus der Stadt; die Thore stehen dir offen, zieh heraus. — Führ auch alle deine Anhänger mit dir heraus, wenigstens die meisten davon. Reinige die Stadt — Unter uns kannst du nun nicht länger wohnen, das kann ich nicht ertragen, ich will und kann es nicht leiden*).“ Das Wesentliche ist hier die ernstliche Mahnung, Catilina soll mit seinem Anhang aus der Stadt weichen; weil er nach dem, was von seinem Anschlag entdekt worden, nicht weiter darin könne gelitten werden. Dieser Gedanken fließt natürlicher Weise aus dem vorhergehenden; und jeder Mann von Uberlegung, der die Sache aus dem Gesichtspunkt angesehen hätte, aus dem der Consul sie sah, würde denselben gehabt haben. Aber die Nebengedanken: die Thore stehen dir offen; die Wiederholung: zieh heraus; der schimpfliche Vorwurf: reinige die Stadt; der letzte Zusatz — ich will und kann es nicht leiden, sind Gedanken der Schreibart, die aus dem besondern Charakter des Redners entstanden sind, der in allen seinen Reden etwas von diesem Ueberfluß der Gedanken zeiget. Dergleichen Zusätze zu dem Wesentlichen der Gedanken, und solche Nebenbegriffe, die nicht aus genauer Ueberlegung der Sachen entstehen, sondern in dem Charakter oder in der gegenwärtigen Gemüthslage des Redenden ihren Grund haben, mischen sich meistentheils ohne sein Bewußtseyn unter die Hauptgedanken, und gehören deswegen zu seiner besondern Schreibart. Aufgewekten und lustigen Personen kommen scherzhafte, lustige Nebenbegriffe, indem sie an die Hauptsache denken; dem ernsthaften etwas finstern Manne fallen ernsthafte, auch wol verdrießliche Nebengedanken ein; dem Wollüstigen wollüstige, und so jedem andern solche, die seinem Charakter, oder der gegenwärtigen Laune gemäß sind. Diese Nebengedanken aber machen bey der Schreibart eine Hauptsache aus. Daher kommt es, daß der speculative, metaphysische Kopf die Hauptsache, die jeder andere blos würde genennt haben, durch Beywörter oder ganze Sätze, näher und genauer als irgend ein andrer Schriftsteller bestimmt; daß der empfindsame Mann Gedanken und Begriffe, die seinem gefühlvollen Herzen bey Gelegenheit der Hauptsachen einfallen, mit einmischt; daß der witzige Kopf von sehr lebhafter Phantasie alles mit einer Menge sinnlicher Nebengedanken und kleinen Mahlereyen ausschmüket; daß der Mann von gerader und kalter Vernunft mehr als alle andere

*) Quae cum ita sint, Catilina, perge quo coepisti; egredere aliquanto ex urbe; patent portae proficiscere. — Educ tecum etiam omnes tuos, si minus quam plurimos. Purga urbem — Nobiscum versari jam diutius non potes; non feram, non patiar, non sinam.

dere bey der Hauptsache bleibet, und nichts einmischt, als was gerade zur Sache gehört; daß der pünktliche und etwas mißtrauische alles durch eine Menge Nebenbegriffe auf das ängstlichste zu bestimmen sucht; — und mehr dergleichen Verschiedenheiten in dem, was zu den Gedanken selbst gehöret. Dieses ist so offenbar, daß wir nicht nöthig haben Beyspiele davon anzuführen.

Der Schwung und die Wendung der Gedanken, die einen wesentlichen Theil der Schreibart ausmachen, kommen von dem Temperament, von dem Stand und der Lebensart des Redenden. Ein feuriger, hitziger Mann giebt den Gedanken einen lebhaften Schwung; ein feiner Hofmann, der gewohnt ist, überall die gefällige und angenehme Seite der Sachen zu zeigen, und langsam immer nur auf den Zehen zu gehen, wird auch allem, was er sagt, eine solche gefällige Wendung geben.

Ferner gehören die Einkleidung, Ordnung und Verbindung der Gedanken ebenfalls zur Schreibart. Wer mehr Verstand als Witz hat, trägt alles, so zu sagen, in seiner nackenden Gestalt vor; der, dessen Phantasie lebhaft ist, kleidet sie häufig in Bilder ein. Die Wahl dieser Bilder richtet sich wieder nach dem Charakter des Redenden; sie sind lustig, lieblich, von gemeinen, oder seltenern Dingen hergeholt, nach der Gemüthsbeschaffenheit dessen, der sie braucht. Und so ist es mit der Ordnung und Verbindung der Gedanken. Ein heller Kopf sucht natürliche Ordnung; ein hitziger versäumt sie oft; ein etwas ängstlicher Mann sucht die pünktlichste Verbindung u. s. f. Hieraus nun ist offenbar genug, was man von den Gedanken in den Werken der redenden Künste zur Schreibart rechnen soll.

2. Was ist aber in den Worten und Redensarten Schreibart? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir nothwendig auf das Achtung geben, was die Worte, außer dem Bedeutenden, dem Sinn und dem Geiste, der in ihnen liegt, sonst noch an sich haben, daraus man auf die Sinnesart, den Charakter, die Laune des Sprechenden schließen kann. Und hier zeigen sich gleich mancherley Dinge von dieser Art: denn ein Wort und eine Redensart kann bey einerley Bedeutung edel oder niedrig; anständig und schiklich, oder unanständig; gewöhnlich und also einigermaaßen natürlich, oder gesucht und geziert; vergrössernd, oder verkleinernd; fröhlich oder finster; comisch oder tragisch; platt oder fein, u. s. f. seyn. Außer den einzeln Wörtern sind auch die Redensarten und die daraus gebildeten Sätze von verschiedenem Charakter. Sie können steif, gezwungen, vernachläßiget, weitschweifend, hart und holpericht, unbestimmt u. s. f. oder fließend, leicht, kurz, wolbestimmt seyn, und noch auf verschiedene Weise ihre eigene Art haben. Kurz, der bloße Ausdruk kann eben so vielerley Charakter annehmen, als die Gedanken selbst. Dieses Charakteristische gehört nun alles zur Schreibart, die durch die Art des Ausdruks so gut, als durch das besondere Gepräge der Gedanken, ihren eigenen Charakter bekömmt.

Es wäre ein völlig vergebliches Unternehmen, und würde sich am wenigsten hieher schiken, die verschiedenen Arten und Schattirungen des Styls beschreiben zu wollen; sie sind so mannichfaltig, als die Physionomien der Menschen selbst. So weit kann sich die ausführlichste Theorie der schönen Künste nicht einlassen.

Was aber bey dieser großen Mannichfaltigkeit der Schreibarten dazu gehöre, daß jede in ihrer Art gut, und einem Werke des Geschmaks anständig sey, und wodurch sie, von welchem Charakter sie sonst sey, schlecht und

und verwerflich werde, verdienet besonders erwogen zu werden. Es lassen sich auch viel gute und schlechte Eigenschaften derselben überhaupt angeben.

Da wir hier in enge Schranken eingeschlossen sind, so können wir die Sachen blos anzeigen, ohne sie weiter auszuführen. Es ist aber sehr zu wünschen, daß diese wichtige Materie von wahren Kennern etwas umständlich behandelt werde.

Unsers Erachtens verdienet keine Schreibart gut genennt zu werden, wenn sie nicht folgende Eigenschaften hat: 1. Anstand, Schiklichkeit, oder überhaupt gut gesittetes Wesen; denn eine niedrige, pöbelhafte, ausschweifende, unsittliche Schreibart ist offenbar dem guten Geschmak entgegen. Dieses bedarf keiner Ausführung. 2. Uebereinstimmung des Charakters mit dem Inhalt. Wenn dieser ernsthaft, fröhlich, rührend, traurig, von hoher Würde, oder von geringerm Rang ist u. s. w.: so muß der ganze Charakter der Schreibart, in Gedanken und Ausdruk, eben so seyn. Ernsthafte Sachen, mit scherzhaften Nebenbegriffen und einem leichtsinnigen Ausdruk vorgetragen, machen einen widrigen Gegensatz aus. 3. Aesthetische Kraft, von welcher Art sie sey *); weil ohne sie die Schreibart troken, matt und völlig leblos wird. Wo nicht aus der Schreibart entweder vorzügliche Verstandeskräfte, oder eine schöne und lebhafte Phantasie, oder ein empfindsames Herz, oder gute Gesinnungen, hervorleuchten, da fehlet es ihr an Kraft, und sie erwekt gar bald Ueberdruß. Solche Werke gleichen den Gesichtern ohne Physionomie; wie wolgebildet sie auch sonst seyn mögen: so haben sie doch keine Kraft zu gefallen, weil es ihnen an der Seele fehlet Es ist demnach eine Hauptmaxime zu Erreichung einer guten Schreibart, daß durch sie der Verstand oder die Phantasie, oder das Herz in beständiger Beschäfftigung unterhalten werde. Die Art dieser Unterhaltung aber muß durch den Inhalt bestimmt werden. Spricht man von Empfindung, so muß auch die Schreibart herzlich, und weder witzig, noch tiefsinnig seyn. Ist die Erleuchtung des Verstandes die Hauptabsicht, so muß die Schreibart weder witzig noch empfindsam seyn. Einen gleichgültigen Inhalt mag man mit witzigen Einfällen beleben. 4. Auch ein gewisser Grad der Klarheit, Leichtigkeit, Bestimmtheit und Nettigkeit muß bey jeder guten Schreibart seyn. Die Rede gleichet einem Instrument, das zu einem genau bestimmten Gebrauch dienet: je genauer jeder kleineste Theil desselben sich zu dem Gebrauch schiket; je leichter man aus der Form seine Tüchtigkeit erkennt: je mehr gefält es. Entdeket man aber irgend etwas, das seinen Gebrauch unbequem macht; ist es da, wo es schneiden soll, nicht vollkommen scharf; da wo man es anfassen soll, nicht vollkommen zur Hand; sind überflüssige Theile daran, deren Absicht man nicht erkennt; oder ist etwas, das feste seyn soll, wankend; passen die Theile, die an einander schließen sollen, nicht fest auf einander u. s. f. so kann nur ein Pfuscher sich damit begnügen. So vollkommen, so reinlich, so richtig *) jedes Werk der mechanischen Kunst seyn muß, so bestimmt, nett und klar muß auch jeder Gedanken und jeder Ausdruk in der Rede seyn.

Die vierte Foderung betrifft sowol das Ganze eines Werks, als jeden einzelen, größern, oder kleinern Theil. Denn jeder einzele Satz kann Klarheit und Nettigkeit haben, und doch kann dem Ganzen beydes fehlen.

Was

*) S. Kraft.

*) S. Reinlichkeit; Richtigkeit.

Was wir also anderswo von der Anordnung des Ganzen, und von der Gruppirung der Theile gesagt haben, gehöret nothwendig hieher. Dieses ist in der Schreibart vielleicht der schwereste Punkt; weil er ohne langes Nachdenken, ohne viel Verstand, schnelle und richtige Beurtheilung und ein überaus scharfes Auge, nicht kann erreicht werden. Wie bald entschlüpft uns in einzelen Sätzen ein etwas unbestimmtes, oder müßiges, oder in seiner Bedeutung etwas dunkeles Wort? Und was gehöret nicht dazu, das Wesentliche eines ganzen Werks sich auf einmal so vorzustellen, daß man die natürlichste Ordnung in der Materie entdeken könne?

5. Auch die Einförmigkeit ist eine Eigenschaft jeder guten Schreibart. In einer Rede muß man nicht von einem Charakter auf den andern springen, izt gesetzt und kalt; dann lebhaft und feurig: an einem Orte scherzend; dann wieder ernsthaft, oder gar strenge seyn. Jede Rede hat nur einen Inhalt, und dieser muß einen bestimmten Charakter haben, auf den auch die Schreibart passen muß. Darum soll sie nicht abwechselnd, bald diese, bald eine andere Art annehmen.

6. Endlich können wir auch den Wolklang und die Reinigkeit des Ausdruks unter die nothwendigen Eigenschaften der Schreibart rechnen. Jeder Fehler gegen die Grammatik, und jeder Uebelklang ist anstößig. Dieses braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, da es fühlbar genug ist.

Was nun diesen verschiedenen Foderungen entgegen ist, muß nothwendig die Schreibart schlecht machen. Nämlich, 1. das Unsittliche, oder schlechte und geschmaklose in dem Charakter derselben überhaupt. Es ist aus dem vorhergehenden gar leicht zu bestimmen, wie der Charakter der Schreibart sowol in Gedanken, als Ausdruk niedrig, grob, schwülstig, ausschweifend, übertrieben, geziert, muthwillig u. s. f. werden könne. 2. Das Widersprechende zwischen dem Inhalt und der Schreibart. Wie wenn jener ernsthaft, diese leichtsinnig; jener leicht und gering, diese pathetisch und vornehm ist u. d. gl. 3. Das Kraftlose überhaupt. Die Materie kann wichtig und intressant seyn, und doch völlig in einer nichtsbedeutenden Schreibart vorgetragen werden, die uns klar sehen läßt, daß der Redende weder Verstand, noch Einbildungskraft, noch Gefühl hat. Man darf, um dieses zu begreifen, nur Achtung geben, wie etwa ein Idiot, ein geschmakloser und unempfindlicher Mensch spricht, wenn er auch etwas wirklich wichtiges erzählt, das er gesehen, oder gehört hat. Aber diese Kraftlosigkeit ist vielmehr ein gänzlicher Mangel der Schreibart, als eine fehlerhafte Gattung derselben. Man muß sich aber sehr in Acht nehmen, daß man nicht die edele Einfalt der Schreibart, was die Alten den wahren Atticismus nennen, und davon wir in den Schriften des Xenophons die besten Muster antreffen, für das Kraftlose halte. Das vollkommen natürliche, sanft- und leichtfließende, ist so wenig kraftlos, daß man ihm vielmehr, ohne müde oder satt zu werden, mit anhaltender Lust zuhört; weil der Geist ohne Anstrengung durch Ordnung, natürlichen Zusammenhang, Klarheit und die höchste Richtigkeit und Schiklichkeit der Gedanken und des Ausdruks, sich beständig in einer angenehmen Lage findet *). 4. Auch das

*) Wir wollen den Charakter dieser attischen Schreibart, wie ihn Cicero zeichnet, hieher setzen. Submissus et humilis, consuetudinem imitans, ab indisertis re plus quam opinione differens. Itaque eum qui audiunt, quamvis ipsi infantes sint, tamen illo modo confidunt se posse dicere. Nam oratio-

das Dunkele, Verworrene und Unbestimmte sind Fehler, die die Schreibart durchaus schlecht machen. Worin dieses bestehe, haben wir nicht nöthig, zu entwikeln. 5. Die Ungleichheit und Unbeständigkeit; wenn man nämlich bey einerley Inhalt, bald kalt, bald warm; bald witzig, bald empfindsam; bald scherzhaft, bald streng schreibt. 6. Endlich wenn es der Schreibart an Sprachrichtigkeit und Wohlklang fehlet.

Aber wie gelangt man dazu, daß man alle Mittel, wodurch das Gute der Schreibart erhalten, und das Schlechte vermieden wird, in seine Gewalt bekomme? Eine sehr wichtige Frage! Sie ist zwar leicht zu beantworten; aber das, was die Antwort fodert, ist schwer zu erhalten.

Es erhellet aus allem, was wir über diese Materie gesagt haben, daß das Wichtigste davon in dem Charakter dessen, der schreibt, seinen Grund habe. Scribendi fons est sapere. Kein Mensch giebt sich seinen Charakter, man hat ihn von Natur. Aber zwey Dinge sind, die ein Schriftsteller zu Erlangung der guten Schreibart, in Absicht auf seinen Charakter zu thun hat. Das Gepräge, oder die Art desselben, die er von der Natur bekommen hat, kann er ausarbeiten, verbessern und zu einem gewissen Grad der Vollkommenheit bringen. Wer sicher seyn will, gut zu schreiben, muß seines Charakters gewiß seyn. Unfehlbar mahlt er sich selbst in seinen Reden; darum trete er nicht eher öffentlich auf, bis er gewiß ist, daß er seinen Charakter, es sey nun von welchem Gepräg er wolle, so weit bearbeitet

orationis subtilitas imitabilis illa quidem videtur esse existimanti; sed nihil est experienti minus. Etsi enim non plurimi sanguinis est, habeat tamen succum aliquem oportet, ut etiamsi maximis illis viribus careat, sit ut ita dicam integra valetudine etc. Cic. Orat. c. 23.

und verbessert habe, daß der verständigen und gesitteten Welt nichts darin anstößig sey; bis er fühlt, er könne sich mit Ehren und Beyfall in derselben zeigen. Dies ist freylich eine schwere Foderung, besonders da die hitzige und unerfahrne Jugend gerade den stärksten Reiz zum Schreiben empfindet. Dem, der in diesem Stück ernstlich nach Beyfall und Ehre trachtet, weiß ich nichts besseres über diesen wichtigen Punkt zu sagen, als daß ich ihn vermahne, ein bescheidnes Mißtrauen in sich selbst zu setzen. So viel kann man von dem, der sich einfallen läßt, als ein Schriftsteller öffentlich aufzutreten, fodern, daß er überlegende Blike auf die verschiedenen Stände der menschlichen Gesellschaft geworfen habe; daß er wisse, wie ausgedehnt, oder eingeschränkt seine Kenntniß der Menschen, und jedes Standes eigener Art sey. Gehet er mit dieser Kenntniß in sich selbst, so sollte es ihm auch so sehr schwer nicht seyn, zu merken, wo er sich ohne Gefahr anzustoßen und mit einiger Zuversicht zeigen könne, und wo er vorsichtig und höchst bescheiden aufzutreten nöthig habe. Dergleichen Ueberlegungen werden ihm einiges Licht über das geben, was etwa in seinem Charakter noch roh, ungebildet, ungesittet, oder doch unzuverläßig ist. Er wird auf Mittel denken, die gefährlichen Klippen, daran er scheitern würde, zu vermeiden, und erkennen, was ihm zu weiterer Bearbeitung und Ausbildung seines Charakters noch fehle. Ist er so weit gekommen, so ist er auf dem rechten Weg, sich selbst immer mehr zu bilden, und endlich dahin zu gelangen, wo er, ohne große Gefahr sich in einer unschiklichen Gestalt zu zeigen, vor das Publikum treten kann.

Ist der Schriftsteller sich bewußt, daß er unter gehöriger Vorsichtigkeit es wagen könne, durch seine Schreib-

art seinen Charakter an den Tag zu legen: so hat er nun auch ferner in jedem besondern Falle nöthig, das Verhältniß dieses Charakters gegen seine Materie genau zu überlegen, damit er nichts unternehme, das seiner Art zuwider sey. Will er scherzen, oder sich in ernsthafter Würde zeigen: will er witzig, oder empfindsam schreiben: so muß er auch versichert seyn, daß der Charakter, den er anzunehmen gedenkt, seinem Naturell, oder Temperament nicht zuwider sey. Denn durch Zwang und Nachdenken richtet man gewiß nichts aus, wo der natürliche Trieb fehlet. Wem die Natur eine lachende Laune versagt hat, dem wird es gewiß nicht glüken, sich in seiner Schreibart als einen ächten Lacher zu zeigen. Darum ist es höchst wichtig; daß jeder Schriftsteller sich selbst kenne, und in seiner Art bleibe.

Dieses sind also die zwey Hauptmaximen, die man zu Erreichung einer guten Schreibart befolgen muß. Aber allein sind sie noch nicht hinreichend, zum Zwek zu führen. Zwey eben so nothwendige Eigenschaften müssen noch hinzukommen, nämlich eine völlig geläufige Kenntniß der Sachen, über die man schreibt, und der Sprache, die man zum Ausdruk braucht.

Die gute Schreibart erfodert ein völlig freyes und durch keine Art des Zwanges gehemmtes Verfahren. Wer seine Materie nicht völlig besitzt, kann nicht ohne Zwang, ohne Ungewißheit, ohne einige Ängstlichkeit davon sprechen, er müßte denn ein völlig leichtsinniger Kopf seyn. So lange der Geist durch die Ungewißheit und Dunkelheit der Materie gehemmt ist, kann die Rede nicht frey fließen. So wie ein Tänzer die Leichtigkeit und Annehmlichkeit seiner Stellungen und Bewegungen nicht zeigen kann, wenn er einen ihm noch nicht geläufigen Tanz mitmachen soll: so kann auch ein Schriftsteller, wenn er sonst noch so gut schriebe, die Schreibart nicht in ihrer Vollkommenheit zeigen, wenn ihm seine Materie nicht geläufig ist. Darum laß er es, ehe er die Feder ansetzet, seine erste Sorge seyn, alles, was zu seiner Materie gehöret, zu sammeln, wol zu überlegen, richtig zu ordnen, und sich so genau bekannt zu machen, daß er ohne Zwang und mit völliger Zuversicht davon sprechen könne.

Eben diese vollkommene Kenntniß und Geläufigkeit, wird auch in Ansehung der Sprache erfodert. Dieses ist aber zu offenbar, als daß es einer nähern Ausführung bedürfte. Wem nicht die Wörter und Redensarten im Ueberfluß zuströhmen, der hat auch nicht die freye Wahl die dem Charakter seiner Materie, und seiner Gedanken gemäß zu wählen.

Aus diesem allen erhellet nun, was für eine schwere Sache es sey, zu einer guten Schreibart zu gelangen; wie viel natürliche Gaben, wie viel Kenntniß, und wie viel Fertigkeit im Denken dazu erfodert werde. Und doch muß nun zu allem diesem noch die Uebung hinzukommen, ohne welche man nicht vollkommen werden kann. Wer noch so geübt ist im Denken und im Sprechen mit sich selbst, wird allemal noch große Schwierigkeiten finden, das, was er sich selbst richtig und gut vorstellt, andern eben so zu sagen. Die Ausübung hat in allen Dingen ihre eigenen Schwierigkeiten, die nur durch anhaltendes Arbeiten überwunden werden. Wer zu einer wahren Fertigkeit in der guten Schreibart gelangen will, muß sich täglich darin üben. Hierzu aber braucht er nicht nothwendig Papier und Feder; es giebt noch ein bequemeres Mittel dazu. Man darf nur in den stillen Unterredungen mit sich selbst, oder in Gesprächen, die man blos in Gedanken mit andern führet, auf-

aufmerksam auf das seyn, was zur Schreibart gehöret; da kann man in kurzer Zeit, und ohne Papier zu verschwenden, seine Redensarten und Sätze vielfältig ändern, bis man glaubt, das beste getroffen zu haben. Es ist sehr wichtig, daß man dergleichen Uebungen mit sich selbst fleißig treibe. Wer mit sich nachläßig spricht, und nicht bey jedem Gedanken, den er sich vorsagt, auf den besten Ausdruk sieht, und so lange sucht, bis er glaubt, ihn gefunden zu haben, der wird auch schwerlich zu irgend einem beträchtlichen Grad der guten Schreibart gelangen.

Sehr viel kann man auch durch den täglichen Umgang mit den besten Schriftstellern gewinnen, und, wer hiezu glüklich genug ist, durch den wirklich lebendigen Umgang mit Personen, die es in der Kunst zu reden, zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gebracht haben. Wer da Gefühl genug hat, wird alle Augenblike durch vorzügliche, bisweilen höchst glükliche Wendungen der Gedanken und des Ausdruks gerührt. Das Vergnügen, das man daraus schöpfet, erweket nicht blos kahle Bewundrung, sondern auch ein Bestreben, eben so gut zu sprechen; und dann findet man sich geneigt, jene Uebungen zu Entdekung des vollkommensten Ausdruks mit sich selbst vorzunehmen.

Ehe ich diesen Artikel beschließe, finde ich nöthig, zu erinnern, daß das, was hier von der Wichtigkeit der Schreibart gesagt worden, vornehmlich von den Werken des Geschmaks gemeinet sey. Zwar ist eine gute Schreibart überall etwas schätzbares, aber bey speculativen Materien und überhaupt da, wo es blos auf Unterricht, es sey dogmatisch, oder historisch, ankommt, hat die Schreibart so viel nicht auf sich, als in Werken des Geschmaks. Doch auch bey diesen muß man ihr keinen höhern Werth beylegen, als sie ihrer Natur nach haben kann. Sie gehört immer zur Form, und muß nothwendig eine Materie zum Grund haben, die mit dieser Form bekleidet wird. Hat die Materie selbst keinen, oder nur einen geringen Werth, so kann die blosse Form in den Augen der Verständigen einem Werke wohl Annehmlichkeit, aber keinen hohen Werth, keine beträchtliche Wichtigkeit geben. Es ist damit wie mit den Manieren und dem äußerlichen Betragen der Menschen, die bey einem recht guten innern Charakter von großem Werthe seyn können, aber da, wo dieser fehlt, wenig Schätzbares an sich haben. Ob also gleich zu wünschen ist, daß man in der deutschen Litteratur mit mehr Ernst, als gemeiniglich geschiehet, auf die Vollkommenheit der Schreibart denke: so möchte ich doch nicht erleben, daß es bey uns dahin käme, daß man, wie itzt in Frankreich ziemlich durchgängig geschieht, bey Beurtheilung neuer Schriften zuerst und vorzüglich auf die Schreibart sähe, und das Materielle des Werks wie eine Nebensache betrachtete.

* *

Von der Schreibart oder dem Style überhaupt handeln folgende besondere Werke: In lateinischer Sprache: Joh. Scheffer (De stilo ejusque Exercitiis, Ien. 1670. 1714. 8.) — J. G. Heineccius (stili cultioris Elementa, Hal. 1720. 8. Lipf. 1736. 8. (Ed. VI.) c. Io. M. Gesneri Obfervat. et praefat. locupl. et not. Nic. Niclas aucta, Lipf. 1766. 8.) Ich begnüge mich mit Anführung dieser beyden lat. Anweisungen; aber bekannter Maßen sind deren sehr viel mehr geschrieben worden. — — In italienischer Sprache: P. Sforza Pallavicino (Trattato dello Stilo, e del Dialogo, Rom. 1646. 1662. 12. Im Ganzen ein brauchbares Buch.) — Ricerche intorno alla natura

tura dello Stile, Mil. 1770. 8. 2 Th. — Auch hat der P. Bartoli ein Werk darüber herausgegeben, das unter dem Titel, l'Homme de lettres von dem P. de Livoy, Par. 1768. 12. 2 Th. in das Franz. übers. worden ist. — — In französischer Sprache: Abt Bellegarde (Reflex. sur l'elegance et la politesse du Style, Par. 1695. 12. 1706. 12. à la Haye 1715. 1735. 12.) — El. Mauvillon (Traité général du Style, avec un Traité du Style epistolaire . . . . Amst. 1750. 8.) — P. Estieve (Traité de la Diction. Par. 1756. 12. Das Werk ist in zwey Bücher abgetheilt, wovon das 1te des principes essentiels de la diction, und zwar im ersten Theile desselben, des elemens de la phrase überhaupt in 7 Kap. du different génie des langues; des images; de la chaleur dans les images; des termes figurés; des metaphores, de l'allegorie, et de quelques autres figures de la diction; de la periphrase; des termes negatifs, des epithetes et des adjectifs; der zweyte Theil de la phrase considerée en elle-même et de ses perfections, und zwar in drey Kap. des inversions et des tours de phrase; de l'harmonie du discours und de la variété dans le style handelt. Das 2te Buch, das des différents stiles überschrieben ist, besteht aus vier Theilen, wovon der erste du stile simple, qui peint, et que les Anciens appelloient attique und zwar in 2 Kap. du stile sublime und du stile naif, der zweyte du stile ingenieux et qui peint, und zwar in 2 Kap. du stile brillant und du stile fleuri; der 3te du stile qui ne peint point, und zwar in 2 Kap. des divers caracteres que peut avoir le stile qui ne peint point und des qualités qu'on fait suppléer au defaut des peinture; der 4te Th. du stile decousu handelt.) — G. L. le Clerc de Buffon (Der, von ihm, bey seiner Aufnahme in die französische Academie, im J. 1753. gehaltene Discours handelt (aber sehr oberflächlich) vom Style, und findet sich hinter dem 5ten Bd. seiner Hist. naturelle, Ausg. von 1769. 12. und Auszugsweise deutsch in dem deutschen Mus. vom J. 1780. Bd. 2. S. 254.) — J. Le Rond d'Alembert (Reflex. sur l'Elocution oratoire, et sur le Style en général, in dem 2ten Bd. S. 313. f. Melanges de Litter. d'Hist. et de Philos. Amst. 1760. 12.) — Nic. Ch. J. Trublet (Du Style, ein Aufsatz in dem 3ten Bd. S. 342. f. Essais, Par. 1762. 12.) — J. Frc. Marmontel (De l'Harmonie du Style, das 4te Kap. des ersten Bandes s. Poetique franç. deutsch mit Zusätzen, Brem. 1768. 8. von G. B. von Schirach.) — Deod. Thiebault (Essai sur le Style . . . Berl. 1774. 8. Der Verf. untersucht 3 Fragen, als Quelle est la nature du style en général et du bon style en particulier? Quelles sont les qualités rares et précieuses qu'exige le talent de bien ecrire, et les connoissances que ce même talent presuppose? und quels font les avantages du bon style? Die erste ist in 2 Kap. als des différents choix que le bon style exige; und des motifs qui doivent determiner dans les choix que le style exige; die zweyte, in 2 Kap. als des qualités ou talents de l'Ecrivain, und des connoissances que présuppose le talent de bien écrire; die dritte, in 3 Kap. als combien le bon style contribue à la célébrité des auteurs; combien le bon style contribue à l'avancement des arts et des sciences und combien le bon style contribue à la perfection et à la politesse des moeurs behandelt.) — — In englischer Sprache: J. Constable (Reflections upon Accuracy of Style . . . Lond. 1734. 8. Das Werk ist in 5 Gespräche abgetheilt, worin der Verf. von den chief rules to be observed for obtaining an accurate style; of the too frequent use of antitheses; of the uses of metaphors; of affectation in style; of flashy styles; of the use of foreign words; of the laconick style; of

of the long style; of novelty of style; of poetical expressions used in prose; of the use of obsolete words; Rapins rules of style; of obscurity in writing; on harmony of sound u. s. w. handelt. Die Bemerkungen des Verf. sind grösstentheils aus dem Quintilian gezogen.) — **J. B. Monboddo** (Der 3te, 4te und 5te Bd. s. Werkes On the origin and progress of Language, Edinb. 1766 u. f. 8. handelt von dem Styl überhaupt, und den verschiedenen Arten desselben, als dem Brief- Gesprächs- historischem und didactischem Style.) — In den Essays philos. historic. and literary 1789. 8. findet sich ein Aufsatz über den Styl. — **D. Withers** (Aristarchus or the principles of composition, contain. a methodical arrangement of the improprieties frequent in writing and conversation, with select rules for attaining to purity and elegance of expression 1790. 8. Enthält eine Menge einzeler, richtiger und scharfsinniger Bemerkungen.) — — In deutscher Sprache: **Chr. G. Glafey** (Anleitung zu einer weltüblichen deutschen Schreibart, Frankf. und Leipz. 1730. 8.) — **Joh. Gotth. Lindner** (Anweisung zur guten Schreibart überhaupt und zur Beredsamkeit insbesondre. . . . . Königsb. 1755. 8. Ist nachher grösstentheils in s. Lehrbuch der sch. Wissensch. 1767. 8. und in s. Innbegrif der Aesthetik, Redekunst und Dichtkunst, 1771. eingewebt worden.) — **Joh. Heinr. Gottl. v. Justi** (Anweisung zu einer guten deutschen Schreibart, Leipz. 1758. 8.) — **J. G. P. Thiele** (Grundsätze guter Schreibart, Gött. 1774. 8.) — **J. G. Schwarze** (Entwurf der Grundsätze des deutschen Styls, Mosk. 1780. 8.) — **Joh. Christph. Adelung** (Ueber den deutschen Styl, Berl. 1784. 1785. 1789. 8. 3 Th. in 2 Bden. Der erste Th. handelt in 12 Kap. Von den allgem. Eigenschaften des Styls, als vom Gebrauch der hochdeutschen Schriftsprache; von Sprachrichtigkeit; von Reinigkeit; Klarheit und Deutlichkeit; Angemessenheit; Präcision; Würde; Wohlklang; von der Lebhaftigkeit oder den Figuren; von der Mannichfaltigkeit; von der Neuheit des Styles; von der Einheit des Styles. Der zweyte Theil, von den besondern Arten des Styles, als im 1ten Abschnitt, von der vertraulichen Schreibart; von der mitlern Schreibart, und den Arten derselben, dem Geschäftsstyle, dem histor. Style und dem didactischen Style; von dem bildlichen Style; rührender Styl; höhere Schreibart; von dem komischen Style; von dem poetischen Style, und im 2ten Abschnitte in 3 Kap. von den verschiedenen Arten des Styles nach der äußern Form, als von dem Gespräche, den Briefen und der feyerlichen Rede; der dritte Theil, in 7 Kap. von den Erfordernissen und Hülfsmitteln der guten Schreibart, als von der natürlichen Fähigkeit oder dem Genie; von der gründlichen Sachkenntniß; von dem Geschmacke; von der Kenntniß der Regeln und Kritik; von den klassischen Schriftstellern; von Hülfsmitteln in einzeln Fällen; und von den unächten Hülfsmitteln des schönen Styles.) — **Chr. W. Snell.** (Lehrb. der deutschen Schreibart für die obern Klassen der Gymnasien, Frft. 1788. 8. Das Werk ist gröstentheils aus dem vorhergehenden gezogen. Der 1te Th. handelt von den allgem. Eigenschaften der guten deutschen Schreibart; der 2te von den besondern Arten des Styles für einzele Seelenkräfte; der 3te von der verschiedenen Schreibart nach ihrem Stoffe; der 4te von der Schreibart nach der äussern Form.) — **G. A. Bürger** (Ueber Anweisung zur deutschen Sprache und Schreibart auf Universitäten, Gött. 1788. 8. Enthält heilsame Wahrheiten. — **Joh. Christph. König** (Practisches Handbuch des deutschen Styles, Nürnb. 1792. 8. zwey Thle.) — **K. Ph. Moritz** (Vorlesungen über den Styl, oder practische Anweisung zu einer guten Schreibart, in Beyspielen aus den vorzüglichsten Schriftstellern, Berl. 1792. 8.) — — Uebrigens versteht es sich von selbst, daß in den mehresten, der bey dem Art.

Art. Redekunst angeführten Schriften, auch vom Style gehandelt wird. S. auch den 3ten Th. von J. J. Eschenburgs Entw. einer Theorie und Litterat. der sch. Wissensch. S. 265. der Ausg. von 1789. 8. C. Meiners Grundr. der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch. Kap. 24 und 25. S. 341. Blairs Vorlesungen u. a. m. — Ein Versuch über die Geschichte des Styls ist, Wien 1781. 8. erschienen. — —

Ueber einzele Arten des Styles besondre Schriften: Ueber den philosophischen Styl, eine lat. Dissertation von G. W. v. Leibnitz, vor Mar. Nizolii Antibarbar. phil. Frfct. 1670. 8. und im 4ten Bd. S. 36. der Oper. Gen. 1768. 4. Deutsch, in den Bresl. vermischten Beyträgen zur Philosophie und den sch. Wissensch. Bd. 2. S. 309. — —

Von dem historischen Style: Lucianus, Πῶς δεῖ ἱστορίαν συγγράφειν, im 3ten Bd. S. 335. s. Werke, Mitt. 1777. 8. Deutsch, ein Theil davon in den Litteraturbriefen, vollständig in dem 2ten Bd. der Allgem. historischen Bibliothek. — *Gasp. Scioppii* Judicium de Stylo histor. Sorav. 1658. 4. — Frc. Patrizio (Della Istoria, dieci dialoghi ne' quali si raggiona di tutte le cose appartenente all istoria, e allo scriverla . . . Ven. 1560. 4. Lat. in Joh. Wolfs Artis histor. Penus, Bas. 1579. 8. 2 Bd.) — Oraz. Toscanella (Il Quadrivio quale contiene un trattato della strada che si ha da tenere in Scrivere istoria, un modo che insegna a scriver epistole . . . con l'arte delle cose e delle parole che c'entrano . . . Ven. 1567. 8. — Agost. Mascardi (Arte istorica, Rom. 1636. 4.) — Pao. Pirani (Dodici Capi appartenenti all' Arte istorica di Agost. Mascardi, con nuove dichiarazione, Ven. 1646. 4.) — Mar. Le Roy (Des vertus et vices de l'histoire, et de la manière de la bien ecrire, Par. 1620. 4.) — Ren. Rapin (Reflex. sur l'histoire . . . im 2ten Bd. S. 195. s. Oeuvr. à la Haye 1725. 12.) — Moore (Essay on the Manner of writing history. in s. Essays, Glasg. 1759. 8. Deutsch im 5ten Bd. der Gattererschen Hist. Bibliothek.) — In C. Ren. Hausens Vermischten Schriften, Halle 1766. 8. findet sich S. 1 u. f. eine gut gedachte Abhandlung von dem historischen Style. — Wegen mehrerer Schriften dieser Art s. das Penus artis histor. I. Wolfii, Bas. 1574. 1576. 1578. 8. 2 Bd. und den 1ten Bd. von I. G. Meuselii Bibl. histor. Struvio-Buderiana.

Von dem Brief-Styl: *Libanii Soph.* Περὶ τῶν ἐπιστολικῶν τυπῶν, herausgegeben von Sambuc, Bas. 1552. 8. — Anonymus Περὶ τοῦ ἐπιστολικοῦ χαρακτῆρος, von ebend. ebend. — Ein Brief des Gregor. von Nazianz (der 109te) bey Phil. Horsts Epistologr. Argent. 1633. 8. — *Io. Lud. Vives* Ars Scribendi epistolas. Bas. 1536. 8. Col. 1573. 8. ex ed Pet. Moltae, Parm. 1730. 8. und im 1ten B. der Oper. Bas. 1555. f.) — De Studio, Stylo et Artificio epistolico Fab. Quinctiliani, Erasmi Rot. An. Senecae, Plinii, Demetrii Phal. Gregor. Nazianzeni et Libanii . . . Placita, Hamb. 1614. 8. — Frc. San. Sovino (Del Segretario, Ven. 1568. 8. verm. 1578. 8.) — Torq. Tasso (Il Segretario, Ferr. 1587. 8.) — Angel. Ingegneri (Del buon Segretario Lib. III. Rom. 1594. 4.) — Panf. Persico (Del Segretario, Lib. IV. Ven. 1620. 4.) — Vinc. Gramingna (Il Segretario, Dial. Fir. 1620. 12. Ein ganz gutes Buch.) — Trattato circa il modo di compor lettere, von Fr. Chiari, bey s. Lettere scelti di Cicerone, Ven. 1731. 8. — Precetti intorno al modo di scriver lettere, Ven. 1762. 8. — J. V. Peliter (Estylo y Metodo de escriver Cartas missivas, Bruss. 1617. 12.) — Ant. Furetiere (Discours sur l'art epistolaire, Brux. 1693. 12. — Grimarest (Traité sur la manière d'écrire des lettres . . Par. 1709. 12.) — Observations sur

l'art

l'art d'écrire des lettres, vor den, von Richelet herausgegebenen franzöſ. Briefen, Amſt. 1737. 12. — Iſ. Colom du Clos (Reflex. et remarq. ſur la manière d'écrire les lettres . . Gott. 1749. 1763. 8.) — Gnedorf (Eſſai d'un Traité du ſtyle des cours, Gött. 1751. 8.) — Le Roux (Eſſai ſur le ſtyle Epiſtol. Jen. 1752. 8.) — S. auch das vorher angeführte Werk des Mauvillon. — The new Art of Letter writing, Lond. 1764. 8. — J. C. Stockhauſen (Allerneueſte Anweiſung, Briefe zu ſchreiben, Helmſt. 1751. 1756. 8.) — C. F. Gellerts (Briefe, nebſt einer praktiſchen Abhandlung von dem guten Geſchmak in Briefen, Leipz. 1751. 8. und im 4ten Th. ſeiner Sämmtlichen Schriften.) — J. S. Val. Popowitſch (Entwurf einer Abhandlung von deutſchen Briefen, Wien 1760. 8.) — K. Phil. Moritz (Anleitung zum Briefſchreiben Berlin. 1783. 8.) — H. Braun (Anleit. zur guten deutſchen Schreibart in freundſchaftlichen Briefen und bürgerlichen Geſchäften, München 1787. 8.) — J. L. Adlerjung (Theoret. praktiſcher Brieſteller für mancherley Fälle des bürgerl. Lebens, Prag. 1790. 8. — Uebrigens haben wir noch beſondre Wiener- Berliner- u. d. Briefſteller mehr, ſo wie der Anweiſungen zum Briefſchreiben ſo viele, daß ich, um den Raum zu ſchonen, mich auf die Anführung der mir bekannten beſſern einſchränke. Nachrichten von mehrern liefert das 15te Kapitel der in Hrn. v. Murrs Journal zur Kunſtgeſchichte und zur allgemeinen Litteratur befindlichen Bibl. rhetor. (Bd. 11. S. 149.) — —

Vom Geſchäftsſtyl: J. C. C. Rüdiger (Anweiſung zur guten Schreibart in Geſchäften der Wirthſchaft, Handlung, Rechtspflege, Policey- Finanz- und übrigen Staatsverwaltungen, Halle 1790. 8. — —

In Anſehung des dichteriſchen Styles überhaupt, ſ. die, bey dem Art. Dichtkunſt, S. 657 u. f. angeführten, von der Theorie der Dichtkunſt handelnden Schriften, ſo wie, in Anſehung des Styles der verſchiedenen einzelen Gattungen der Poeſie, die davon handelnden Artikeln, als Comödie, Erzählung, Fabel, Heldengedicht, Hirtengedicht, Tragödie u. a. m. — —

Schreken; Schreklich.

(Schöne Künſte.)

Der Schrecken iſt eine der heftigſten und zugleich widrigſten Leidenſchaften, und wird durch eine plötzliche Gefahr, oder unverſehens begegnendes ſchweres Unglük verurſachet. So lange der Schreken ſelbſt anhält, iſt er mehr ſchädlich als nützlich; weil er zur Ueberlegung, wie man der Gefahr entgehen, oder das Uebel vermindern könne, untüchtig macht. Aber, da er ein lebhaftes und widriges Andenken zurüke läßt, ſo kann er durch die Folge fürs Künftige heilſam werden. Wer je vom Schreken eine Zeitlang geängſtiget worden iſt, wird ſich hernach ſehr davor hüten, wieder in ähnliche Umſtände zu kommen.

Daraus folget, daß die ſchönen Künſte heilſame Schreken verurſachen können, wenn der Künſtler die Sache mit gehöriger Ueberlegung anſtellt. Die bequemſte Gelegenheit dazu hat der dramatiſche Dichter, der uns Handlungen und Begebenheiten nicht blos erzählt, oder in einem Gemählde abbildet, ſondern wirklich vor das Geſicht bringt. In einigen tragiſchen Schauſpielen empfindet man nicht, wie etwa bey Erzählungen, ein bloßes Schattenbild, oder eine ſchwache Regung des Schrekens, ſondern geräth in die wirkliche Leidenſchaft, und fühlet den Schauder eines nicht eingebildeten ſondern wahren Schrekens.

Es bedarf keiner weitläuftigen Ausführung, um zu zeigen, wie der tragiſche Dichter ſich des Vortheils, den er hat, Schreken zu erweken, zum

zum Nutzen der Zuschauer bedienen soll. Ganz unschiklich wäre es, sich desselben blos zum Zeitvertreib zu bedienen, um durch vorhergegangenen Schreken das Gemüth blos in den Genuß der angenehmen Empfindung zu setzen, die sich bey glücklich überstandener Gefahr einfindet, und eine Zeitlang dauert, wie das Vergnügen, das man beym Aufwachen auf einen plagenden Traum fühlet. Verständige Menschen wünschen sich solche Träume nicht, so angenehm auch das Erwachen davon ist. Dieses dienet also dem tragischen Dichter zur Lehre, daß er seine Zuschauer nicht mit solchen leeren Schreken unterhalten soll. So oft er uns in diese Leidenschaft setzet, muß es so geschehen, daß das Andenken derselben uns eine nachdrükliche Warnung sey, uns vom Bösen abzuhalten. So hat Aeschylus in seinen Eumeniden, die Athenienser, in Schreken für die Beängstigung des bösen Gewissens gesetzt.

Der Schrecken ist also für das Trauerspiel eine weit wichtigere Leidenschaft, als das Mitleiden, da dieses selten so wichtig und so heilsam werden kann *). Und doch sehen wir zehen Trauerspiele, die nur Mitleiden erweken, gegen eines, das Schreken macht; weil jenes dem Dichter viel leichter wird, als dieses. Unter der Menge der Trauerspieldichter sind wenige, die sich glüklich bis zum Schreklichen erheben können. Aeschylus und Shakespear sind darin die zwey grossen Meister, denen man, wiewol in einiger Entfernung, den Crebillon zugesellen kann.

Und doch ist es nicht schwer in den tragischen Handlungen Vorfälle zu erdenken, die Schreken verursachen könnten; aber die wahre Behandlung der Sache, wodurch der Zuschauer zum wahren Schreken überrascht wird, hat desto mehr Schwierigkeit. Es muß dazu alles in der höchsten Natur und Wahrheit veranstaltet werden. Wir lachen nur über den, der uns hat schreken wollen, und zu ungeschikt gewesen, die Sachen natürlich genug zu veranstalten. Es gehöret nicht nur ein höchst pathetisches und wahrhaftig tragisches Genie dazu, sondern auch die Geschiklichkeit, die ganze Scene bis zur wirklichen Täuschung wahrhaft zu machen. Und wenn der Dichter das Seinige völlig dabey gethan hat, so bleibet noch die grosse Schwierigkeit, der Vorstellung von Seite der Schauspieler übrig. Der Schreken zeiget sich in so genau bestimmten und so gewaltsamen Wirkungen auf Stimme, Gesichtsfarbe, Blik der Augen, Gesichtszüge und Stellung, daß es höchst schwer ist, alles dieses in der Nachahmung zu erreichen. Auch da, wo noch nicht der Schreken selbst, sondern blos das drohende Uebel dem Zuschauer vor Augen soll gestellt werden, kann nur allzu leicht durch eine kaum merkliche Kleinigkeit die ganze Täuschung auf einmal verschwinden.

Aus diesen Gründen halten wir das Schrekhafte für den Stoff, der am schwerester zu behandeln ist, und vorzüglich ein grosses Genie erfodert. Dieses bestätiget auch die Erfahrung hinlänglich. Ich besinne mich nicht, in der Mahlerey etwas wirklich Schrekhaftes gesehen zu haben, als in Raphaels Arbeiten, denen ich noch ein Paar Zeichnungen von Füßli, davon ich eine in diesem Werk beschrieben habe *), beyfügen kann. Im epischen Gedichte hat nur unser Klopstok das Schrekhafte erreicht, so weit es vielleicht irgend einem Menschen zu erreichen möglich ist. Unter andern verdienet seine Beschreibung vom Tode des Ischariots, als ein vorzügliches Beyspiel hievon angeführt zu werden. Einige andre haben

*) S. Mitleiden.

*) S. Historie.

ben wir in einem andern Artikel bereits gegeben*).

Es ist sehr zu wünschen, daß die, welche dazu aufgelegt sind, diese Leidenschaft für so manche besondere Fälle, da sie heilsam werden kann, im Trauerspiel, dessen Gebrauch sich immer viel weiter als der Gebrauch der Epopöe erstrekt, bearbeiteten.

Schritt.

(Tanzkunst.)

Die Schritte sind die Elemente des Tanzens, aus denen der Tänzer, wie der Redner aus Redensarten, sein Werk zusammensetzt. Sie sind entweder einfach, oder aus zwey und mehr einfachen zusammengesetzt, wie der Pas de Menuet, der aus vier Fortschreitungen besteht, der Pas de Courante u. s. f. Es wäre ein völlig unnützes Unternehmen, die Tanzschritte mit Worten zu beschreiben. Also wollen wir uns gar nicht in solche Beschreibungen einlassen, sondern blos bey einigen allgemeinen, aber zum wesentlichen der Kunst gehörigen Anmerkungen, stehen bleiben.

Man muß das Tanzen überhaupt, um die wahre Theorie desselben zu geben, als eine Bewegung ansehen, die schon durch das Metrische und Rythmische etwas sittliches oder leidenschaftliches ausdrükt. Um nun deutlich zu begreifen, wie dieses zugehe, muß man das, was von uns über die Natur des Rhythmus gesagt worden, deutlich vor Augen haben. Hierauf muß man sich den einfachen Schritt als einen Takt in einem Tonstük vorstellen. Alles was wir von der Natur und Wirkung des Taktes, und der damit verbundenen Bewegung in dem besondern Artikel hierüber anmerken, kann leicht auf den einfachen Schritt angewendet werden, der, so wie der Takt, ernsthaft, fröhlich, mit Würde begleitet, leicht u. s. f. seyn kann. Der zusammengesetzte Schritt, Pas de Menuet, Pas de Gavotte u. s. f. kommt mit den kleinen Einschnitten der Melodie, oder den aus zwey, drey und vier Takten bestehenden einzelen Gliedern überein. Aus mehrern zusammengesetzten Schritten wird im Tanz wie im Gesang eine Periode, und aus zwey oder drey Perioden eine Strophe zusammengesetzt.

Diese vollkommene Aehnlichkeit zwischen Musik und Tanz muß man genau vor Augen haben, wenn man zur Theorie des Tanzes etwas gründliches entdeken will. Was nun durch die metrische und rhythmische Einrichtung eines Tonstüks kann ausgedrükt werden, gerade das wird auch durch einfache und zusammengesetzte Schritte, Cadenzen und Perioden des Tanzes ausgedrükt.

Hier bemerken wir nun in Vergleichung dessen, was über Musik und Tanz geschrieben worden, daß in jener die Kunstsprache bestimmter und ausführlicher ist, als für diese. In der Musik kann ein Takt auf sehr vielerley Weise von einander unterschieden werden, und alles, was zu diesem Unterschied gehöret, kann auf das deutlichste, bis auf die geringste Kleinigkeit durch Worte, oder durch Zeichen, angedeutet werden. Man unterscheidet nicht nur die Takte von zwey, vier, acht; und von drey, sechs, zwölf Zeiten u. s. f. sondern auch jede Zeit wird bald durch einen, bald mehrere Töne, oder mehrere Zeiten nur durch einen Ton angefüllt u. s. f. Beym Tanz hingegen hat man erstlich für die kleinern Bewegungen, woraus ein einfacher Schritt besteht, bey weitem nicht alle hinlängliche Namen, und diese einzelen Schritte selbst haben noch bey weitem nicht die Mannichfaltigkeit, wodurch ein Takt sich von einem andern unterscheiden kann. Es giebt nur sehr wenig einfache Schritte, nämlich

*) S. Entsezen.

lich die sogenannten Pas mignardés, die so genau charakterisirt sind, als die Takte.

Deswegen würde der, welcher das Tanzen so genau beschreiben und zergliedern wollte, wie man ein Tonstück beschreiben und zergliedern kann, noch sehr viel Namen zu erfinden, und sehr viel einzele kleine Bewegungen besonders zu unterscheiden haben. Denn eigentlich sollte es so vielerley einfache Schritte zum Tanzen geben, so vielerley einzele Takte es in der Musik giebt, diejenigen ausgenommen, die blos von der Höhe und Tiefe der Töne herkommen. Aber daran fehlet noch unendlich viel.

Schule.

(Mahlerey.)

Unter diesem Worte verstehen die Liebhaber der zeichnenden Künste eine Folge von Künstlern, welche einen gemeinschaftlichen Ursprung, und daher auch etwas gemeinschaftliches in ihrem Charakter haben. Die Künstler der römischen Schule haben das Gemeinschaftliche, daß sie sich in Rom vorzüglich durch das Studium der Antiken gebildet, und sich mehr durch Zeichnung, als durch die Farbe groß gemacht haben. Man nimmt es aber doch so gar genau mit der Bedeutung des Worts nicht; denn sonst könnte man nicht von einer deutschen Schule sprechen.

Im engern und bestimmten Verstand bedeutet Schule eine Folge von Mahlern, die ihre Kunst hauptsächlich nach den Grundsätzen und Regeln eines einzigen Meisters gelernt haben; und entweder unmittelbar seine Schüler, oder doch Schüler seiner Schüler sind. So sagt man die Schule des Raphaels, die Schule der Carrache.

Im erstern etwas allgemeinen Verstand zählt man bald mehr, bald weniger Schulen, nachdem man genau seyn will. Wir haben von folgenden Schulen in besondern Artikeln gesprochen. Von der **Römischen**, der **Florentinischen**, der **Lombardischen**, der **Venetianischen**, der **Holländischen**, der **Deutschen** und der **Französischen**.

* *

Von den verschiedenen Schulen der Mahlerey handeln: **J. B. Boyer, Marq. d'Argens** (Reflex. crit. sur les differentes ecoles de Peinture, Par. 1752. 8. Berl. 1768. 8. worauf **Venuti** eine Risposta .... Lucca 1755. 8. drucken ließ) — **R. Strange** (Descript. Catal. of the Pictures of the most eminent Schools in Europe, with remarks on the principal painters and their works, 1769. 8. — — Ueber die verschiedenen italienischen Schulen findet sich, bey der, durch Gius. Piacenza besorgten Ausg. des Baldinucci, eine Abhandlung, im 1ten Bde. Tor. 1768. 8. — — Auch gehören im Ganzen noch die Lettere sopra la Pittura, von Algarotti, im 7ten Bde. s. Opere, so wie das, von dem Mahler Hamilton herausgegebene Kupferwerk, Schola Italica, Picturae, s. Selectae quaedam summor. e schola Ital. Pictor. Tabul. .... R. 1773. f. hieher.

Schwäbischer Zeitpunkt.

(Dichtkunst.)

Man unterscheidet in der Geschichte der deutschen Dichtkunst den schwäbischen Zeitpunkt, als eine ihr vorzüglich ehrenhafte Epoche. Den Namen hat er von den Kaisern aus dem Hause Schwaben, unter deren Regierung die deutsche Dichtkunst in einer ausnehmenden Blüthe gestanden hat. Sie war ganz in dem Cha-

rakter der Provenzalischen Poesie*). Mit Anfang des vierzehnten Jahrhunderts nahm sie stark ab, und in der Mitte desselben war sie schon ganz schlecht. Die Vorstellung von Ritterschaft, von einer Liebe, die mit den Begriffen von Stärke, Beschützung und galanter Dienstbarkeit verbunden war, veralterte, und kam nach und nach ins Vergessen. Die Turniere, bey welchen vorher die Singer ihren guten Antheil gehabt hatten, kamen aus dem Gebrauch; und die Dichter wurden nun nicht mehr für nöthige Personen bey den festlichen Lustbarkeiten der Großen gehalten. Die Gönner des Gesanges hatten sich verloren, und dieses zog den Untergang des Gesanges selbst nach sich, der hernach nur unter den Pöbl kam**).

Schwarze Kunst.

(Kupferstecherkunst.)

Ist eine besondere Art, eine Zeichnung in Kupfer zu graben, die nicht nur in der Behandlung, sondern auch in der Wirkung von dem eigentlichen Kupferstechen und dem Radiren sehr merklich abgeht, und ihre eigene Vortheile hat. Das Verfahren dabey besteht überhaupt in folgendem.

Wenn die Platte, so wie zum Kupferstechen oder zum Radiren, geglättet und polirt ist, wird sie mit einem eigenen Instrument so überarbeitet, daß sie nun ganz rauch wird, oder eine durchaus krause Fläche bekommt, so daß sie nun, nach Art einer fertigen Kupferplatte mit Farbe eingerieben und abgedrukt, einen durchaus schwarzen Abdruk geben würde. Ehedem brauchte man dazu eine kleine stählerne Walze, nach Art einer sehr feinen Raspel behauen. Aber itzt hat man andre Werkzeuge, die den Grund viel feiner bearbeiten.

Auf diesen Grund wird nun die Zeichnung gemacht, und hernach werden die hellern und ganz hellen Stellen durch feines Beschaben und Glätten des Grundes allmählig herausgebracht. Wie also beym Stechen und Radiren, die Schatten und dunkelen Stellen in das Kupfer hineingegraben werden, so wird hier das Helle herausgearbeitet. Für die ganz dunkeln Stellen wird der Grund so gelassen, wie die Walze ihn gemacht hat; für Schatten und halbe Schatten, wird er durch mehr oder weniger Beschaben der Platte mehr oder weniger helle gemacht. Wenn die Platte fertig ist, so geschieht das Einreiben der Farbe und das Abdruken der Platte überhaupt, wie bey den andern Arten der Kupferstiche.

Das Vorzügliche dieser Art besteht in dem sanften Ton der gedrukten Blätter. Weil hier keine Striche und Schraffirungen vorkommen, so sieht ein solches Kupfer, wie mit dem Pinsel bearbeitet und auf das sanfteste vertrieben aus. Das Nakende, und alles Weiche und Sanfte, wie Haare und Gewand, wird dadurch vollkommen wol ausgedrukt; und bey dem Nakenden hat man das Glänzende nicht zu besorgen, das im Kupferstich zu vermeiden ist. Daher sich die schwarze Kunst vorzüglich zum Portrait schiket, das in der vollkommensten Harmonie kann dargestellt werden.

Freylich wird es bey dieser Behandlung höchst schwer, in kleinern Theilen die höchste Genauigkeit der Umrisse mit der nöthigen Leichtigkeit zu erhalten; da wirkliche Umrisse, die von einigen Künstlern mit schlechtem Erfolg versucht worden, sich durchaus zu dem Sanften des übrigen nicht schiken.

*) S. Provenzalisch.

**) S. Dichtkunst. I Th. S. 627 f.

Wiewol diese Kunst viel jünger ist, als das Kupferstechen und Radiren, so ist man doch über ihre Erfindung nicht völlig gewiß. Viele schreiben sie einem ehemaligen Heßischen Officier zu. Aber die gemeineste Sage giebt den berühmten Pfälzischen Prinzen Ruppert, der in England lebte, als den Erfinder derselben an. In Evelyns etwas seltenem kleinen Werk über die Kupferstecherkunst *), findet man ein Originalblatt von diesem Prinzen, das freylich noch etwas unreinlich, aber nicht ohne Schönheit ist. Einige geben die Ehre der Erfindung dem berühmten Ritter Wren. Sollte es ungewiß seyn, daß diese Kunst in England erfunden worden, so hat sie doch gewiß in diesem Lande ihre höchste Vollkommenheit erreicht. Withe und Smith, die eine große Menge Portraite nach dem berühmten Kneller in schwarzer Kunst herausgegeben, wurden ehedem für die vorzüglichsten Meister darin gehalten. Aber in unsern Tagen ist sie in England doch zu einer größern Vollkommenheit gekommen **). Eine Unvollkommenheit hat diese Art, daß die Platten, besonders bey dem jetzt gewöhnlichen fein gearbeiteten Grund, viel weniger gute Abdrüke geben, als die radirten, oder gestochenen Platten. Hundert, bis hundert und funfzig, und bey etwas weniger feiner Arbeit zweyhundert Abdrüke schwächen die Platte schon so, daß man ihr etwas nachhelfen muß, um mehrere zu haben.

*) John Evelyn's sculptura, or history and art of chalcographie etc. London 1662. Es ist im Jahr 1755 eine neue Ausgabe davon erschienen.

**) Man findet die berühmtesten Meister der neuern Zeit nebst einem Verzeichniß ihrer besten Werke in Füßlins raisonnirendem Verzeichniß der vornehmsten Kupferstecher, das 1771 in Zürich herausgekommen ist, auf der 350. und den folgenden Seiten.

Von der schwarzen Kunst, und den Eigenheiten derselben überhaupt, handeln, Joach. von Sandrart (In s. Academia, Th. 1. Kap. 15. S. 35 der lat. Ausg.) — J. Evelyn (Im 6ten Kap. s. Sculptura . . . . S. 127 der Ausg. v. 1759.) — Ger. Lairesse, im 9ten Kap. des 13ten Buches seines grossen Mahlerbuches, Bd. 3. S. 423. Nürnb. 1784. — Der Verf. der Sculptura historico-technica, S. 109 der Ausg. von 1770. — Der jüngere Cochin, bey s. Ausg. von Abr. Bosse Manière de graver à l'eau forte. S. 177. der Ausg. von 1758. — Gilpin, in s. Essay upon Prints, S. 55. 2te Ausg. L. 1768. 8. — Frz. Christph. von Scheyb (In s. Köremon, Bd. 2. Abschn. 8. S. 300.) — C. F. Prange. (In s. Entwurf einer Akademie der bildenden Künste, Bd. 1. S. 368.) — C. L. Reinhold (In s. Zeichen und Mahlerschule, §. 1416 u. f.) — — Von der Geschichte dieses Zweiges der Kupferstecherkunst: A History of the Art of Engraving in Mezzotinto, from its origin to the present times, Winch. 1786. 8. (aber eigentlich nur in Beziehung auf England.) Bekanntlich wird die Erfindung verschiedenen Personen zugeschrieben, als dem Hessischen Obristlieut. L. v. Siegen (S. Sandrart in s. Academia, a. a. O. Doppelmayer, in s. Histor. Nachr. S. 235 bh. und die Idée gener. . . . S. 208 und 235.) dem Prinzen Rupert oder Robert von der Pfalz (S. Evelyn, am a. O. Kap. 5 und 6.) dem bekannten Baumeister W. Wren (S. die angef. History, S. 15 u. f.) W. Sherwin (S. Grangers Biogr. Histor. Bde. 4. S. 137.) u. a. m. Sandrart, indessen, steht, in Ansehung seiner Nachricht von dieser Erfindung, mit sich selbst in einigem Widerspruch; denn an einem andern Orte (W. Bd. 7. S. 400. n. A.) sagt er: „Der Prinz Rupert hatte ihm (dem Wal. Waillant) dieses Geheimniß offenbart u. s. w.“ ein Ausdruck, welcher den Prinzen Rupert auch zum Erfinder zu machen scheint. So viel ist gewiß, daß, wenn man auch keine

ältern

ältern Blätter mit Gewißheit kennt, als die von dem Hrn. v. Siegen im J. 1643. verfertigten Bildnisse der Landgräfinn Amalie Elisabeth und des Prinzen von Oranien (S. Sandrart a. a. O.) sich denn doch aus dem Anblik eines Blattes des P. Rupert (das sich in Hrn. Geissers Sammlung zu Leipzig befindet, und der bekannte, vor sich niedersehende weibliche Kopf ist) hinlänglich ergiebt, daß der Prinz nicht als Schüler, oder Nachahmer, oder Lernender gearbeitet hat. Die Arbeit der eigenen Probe, oder des Versuches in dieser Manier ist daran sichtbar. Auch ist dieses Blatt nicht ganz so hart und rauh, als in dem Essay on Prints S. 56. von den ersten Blättern der folgenden Meister in dieser Kunst gesagt wird. Freylich ist aber diese immer mehr und mehr zu einer größern Vollkommenheit gebracht worden, wozu denn unstreitig die neue Art, die Platte zu gründen, sehr vieles beygetragen hat. Die berühmtesten Meister sind: Val. Vaillant († 1677) Fr. Place (1665) der erste Engländer, welcher Blätter in dieser Manier lieferte.) Gerard Valk (1677) A. Blooteling (1690) Andr. Wolfgang († 1716. Machte zu Augsburg die ersten Versuche, die auch nichts als Versuche sind.) George White (Verband zuerst das Aetzen mit der schwarzen Kunst.) John Smith (1721) Christph. Weigel († 1725) El. Christph. Heiß († 1731) Bernard Vogel († 1737) Edw. Kirkall (1737. verband mit der schwarzen die Aezkunst und die Formschneiderey. S. Walpole Anecdotes of Paint. Bd. 5. S. 228 der Octavausg.) Nic. Verkolin († 1764) John Faber († 1755) Pet. von Blank († 1760) Rich. Houston († 1760) Theod. Fry († 1762) Pet. van Blenk († 1746) Val. Dan. Preisler († 1765) Jam. Mac. Ardell († 1765) Joh. Jac. Hayd († 1767) Jos. Boydel — Jam. Watson — Th. Watson — Will. Dickingson — Joh. Dixon — Rich. Earlom — C. H. Hodges — Val. Green und Jukes — J. Walker — — J. R. Smith — W. Pether — H. Hudson — W. Ward — H. Berche — R. Pollard — J. Jones — J. Wright — Graham — u. v. a. m. besonders Engländer, über deren Werke sich in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften Nachrichten finden. — —

Schwulst.
(Redende Künste.)

Die Schwulst in der Rede ist etwas, das ihr eine falsche blos scheinbare Größe giebt. Longin vergleicht sie mit dem aufgedunsenen Wesen, wodurch ein Wassersüchtiger das Ansehen eines gesunden und wolgenährten Menschen bekommt. Die Schwulst ist ein Fehler der Schreibart, der bisweilen blos im Ausdruk, bisweilen aber auch in den der Hauptsache beygemischten Begriffen liegt. Blos im Ausdruk liegt sie, wenn ganz gemeine Dinge mit prächtigen, volltönenden, nur in einer hohen pathetischen Sprache gebräuchlichen Worten, und in großen wolklingenden Perioden gesagt werden: in den beygemischten Begriffen liegt sie, wenn man gemeine Dinge durch viel bedeutende und große Begriffe gebende Wörter ausdrükt; oder wenn man der an sich gemeinen Hauptsache hohe Gedanken oder große Empfindungen beymischet, um ihnen ein wichtiges Ansehen zu geben. Beyspiele der Schwulst, die blos im Ausdruk liegt, sind folgende. Wenn man im gemeinen Umgang, wo man blos sagen will: es wird Abend, anstatt des gewöhnlichen Ausdruks sagte: schon nähert sich die Sonne dem Horizont; oder wenn man anstatt von einem Menschen zu sagen: er fängt an grau zu werden, wie jedermann im täglichen Umgang spricht, dieses poetisch sagte: das Eis der Jahre zeiget sich auf seinem Haupte. Schwulst von beygemischten Gedanken zeiget sich durch prahlende Beywörter, die weit über die Würde der Begriffe sind, die die Hauptwörter er-

etweken, wie wenn man sagte: die erhabene Corinna; die göttliche Sappho; auch dadurch, daß man gemeinen Gedanken eine hohe Wendung giebt, oder sie durch Zusätze gleichsam mit Gewalt und wider ihre Natur groß vorstellen will, wie wenn junge Verliebte ihre im Grund ganz gemeine Leidenschaft als ein himmlisches Feuer, das ewig brennen soll, vorstellen.

Wir haben schon in andern Artikeln von den verschiedenen Arten des Grossen und des Erhabenen gesprochen; und daraus erkennet man, daß es auch eben so viel Arten des falschen Großen und Erhabenen gebe. Nämlich wie es eine wahre Größe, die der Gegenstand des Verstandes ist, giebt: so giebt es auch eine falsche Größe, die den Verstand zu täuschen sucht. Diese ist eine mystische Schwulst, die dunkle unverständliche Wörter braucht, die den Schein haben, als bedeuteten sie etwas Großes und Erhabenes, dergleichen man nicht selten von phantastischen geistlichen Rednern höret. Dem Erhabenen und Großen der Phantasie steht auch seine eigene Schwulst zur Seite, das sogenannte Phöbus oder die schimmernde Pracht einer bilderreichen Schreibart, die im Grund der Einbildungskraft bloße Schattenbilder, ohne wirklichen Körper, vormahlet. So giebt es endlich auch eine Schwulst, die in einer falschen Größe der Gesinnungen und Empfindungen besteht, dergleichen man nicht selten in den ältern Romanen antrifft.

Die Schwulst entstehet entweder aus einem unzeitigen Bestreben, oder aus Unvermögen, etwas Großes zu sagen; in beyden Fällen aber zeiget sich Mangel der Beurtheilung.

Unzeitig ist das Bestreben nach dem Großen, wenn entweder der Gegenstand seiner Natur nach keine Größe hat, oder wenn er schon in seiner natürlichen Einfalt groß ist. Es giebt schwache Köpfe, die sich einbilden, daß in der Beredsamkeit und Dichtkunst alles beständig groß seyn müsse; daß deswegen jeder einzele Gedanken, jedes Bild, jedes Wort, es sey nach dem Sinn, oder nach dem Klang, etwas großes haben müsse. Daher sind sie immer gleichsam außer Athem, wollen immer in Begeisterung seyn, sich immer gedankenreich, prächtig oder pathetisch zeigen. Hieraus entstehet denn nothwendig die Schwulst, die die gemeinesten Sachen mit grossen Worten sagt, den gemeinesten Gedanken gegen ihre Natur etwas Großes anklebet, und sehr gewöhnlichen Empfindungen eine abentheuerliche Größe und Stärke beylegt.

Dieser unglükliche Hang zur Schwulst hat eine Unempfindlichkeit für feinere Schönheit zum Grund. So wie Menschen von unempfindlichen, oder schon abgenuzten Werkzeugen des körperlichen Geruchs und Geschmaks durch diese Sinnen nichts empfinden, als was einen beißenden und gleichsam ätzenden Geruch und Geschmak hat: so ist bey jenen schwülstigen der Geschmak am Schönen zu grob, um von feinerer Wahrheit, Vollkommenheit und Schönheit gerührt zu werden; sie sind nicht empfindsam genug, durch stillere, obgleich tief in empfindsame Herzen eindringende Leidenschaften gerührt zu werden; alles muß pochen und poltern, wenn es sie zur Empfindung reizen soll. Ein stiller Schmerz ist für sie nichts; er muß sich durch Heulen und Verzweiflung erst fühlbar machen. Bescheidene Großmuth ist ihnen nicht merkbar; sondern nur die, die sich durch äußeres Gepräng ankündiget u. s. f.

Aber etwas ähnliches kann doch auch bey sonst guten Köpfen und bey Gemüthern, denen es an Empfindsamkeit nicht fehlet, aus Mangel an Erfahrung, aus noch unreifer Beurtheilung und nicht hinlänglich geübtem

tem Geschmak herkommen. Wer überhaupt von den in den Werken der schönen Künste liegenden feineren Kräften, sie wirken auf den Verstand, auf die Phantasie, oder auf das Herz, gehörig gerührt werden soll, muß entweder von Natur ein sehr glükliches und scharfes Gefühl, oder lange Uebung haben. Daher kommt es, daß junge Künstler, deren Urtheil und Gefühl noch nicht fein genug ist, am leichtesten in die Schwulst fallen.

Darum ist auch das beste Mittel sich davor zu bewahren, daß man bey Zeiten seinen Geschmak durch fleißiges Lesen der Redner und Dichter, die sich durch Einfalt und stille Größe, feine und nicht rauschende Schönheiten auszeichnen, zu einem scharfen Gefühl bilde. Wer früher den *Seneca*, als den Cicero, den *Lucanus* oder Silius, als den Virgil liest, läuft Gefahr, aus Mangel des feinern Gefühles, der Schwulst günstig zu werden. Ueberhaupt ist es sehr wol gethan, daß man in der Jugend die Schönheiten der besten prosaischen Schriftsteller fühlen lerne, ehe man an die Dichter gehe. Es ist mit dem Geschmak in den schönen Künsten, wie mit dem, der auf das Aeußerliche in den Manieren geht. Wer noch keinen Umgang mit Menschen von feinerer Art gehabt hat, wird an lebhaften, etwas wilden Manieren weit mehr Gefallen haben, als an dem feinern und stillern, obgleich höchst eleganten Betragen der Menschen von edler Erziehung.

Wenn die Schwulst ein wirkliches Unvermögen groß zu denken und zu empfinden zum Grunde hat, so ist ihr nicht abzuhelfen. Denn schwachen Köpfen kann kein Unterricht und kein Studium das Vermögen geben, groß zu denken. Und da nach ihrem Urtheil das Große in äußerlichem Geräusch, Poltern und hochtrabendem Wesen besteht: so lassen sie sich durch nichts abhalten, das einzige Mittel, das sie haben, die Sinnen zu rühren, bey jeder Gelegenheit zu brauchen.

Die Schwulst ist unstreitig einer der ärgsten Fehler gegen den guten Geschmak, und besonders Menschen von etwas feiner Denkungsart höchst anstößig. Darum sollen junge Schriftsteller von etwas lebhaftem Genie sich vor nichts mehr in Acht nehmen, als der Gefahr, schwülstig zu werden. Wer irgend eine Anlage dazu in sich bemerkt, thut am besten, wenn er sich lange in der einfachesten Art zu schreiben übet, um dem unglüklichen Hang zu entgehen. Wir rathen solchen, daß sie mit der ernstlichsten Ueberlegung die Abhandlung des berühmten Werenfels de Meteoris orationis fleißig lesen.

Longin bedienet sich, wo er von der Schwulst spricht, verschiedener Ausdrüke, die einer genauen Ueberlegung wol werth sind, weil sie verschiedene Arten der Schwulst anzuzeigen scheinen. Wir müssen uns begnügen, sie anzuzeigen, und hoffen, daß sich etwa ein Kenner finden werde, der diese Materie, wie sie es verdienet, in einer besondern Abhandlung gründlich ausführe. Die sehr bedeutenden Ausdrüke des erwähnten Kunstrichters sind folgende: 1. Das falsche Tragische; *παρατραγῳδον*. 2. Das Falschenthusiastische; *παρενθυρσον*. 3. Das Hochtrabende; *κακος ὀγκος*. 4. Das Hochtönende; *σομφον*. Und endlich 5. das Blendende; *μετεωρον*, das nur den Schein der Wirklichkeit hat.

✦ ✦

Außer der, von H. Sulzer angeführten Abhandlung des Werenfels, De Meteoris Orationis, Basil. 1692. und im 1ten Th. s. Dissertat. Amstel. 1716. 8. S. 269 kann meines Bedünkens, gegen den Schwulst, auch die bekannte Satire, *περὶ βαθους*, von Pope, im J. 1727. geschrieben (im 7ten Bd. s. W. Lond. 1757.

1757. 8. S. 99.) Deutsch, Leipz. 1755. 8. heilsame Dienste leisten. — S. übrigens die, bey den Art. Erhaben und Groß angeführten Schriftsteller. —

Secunde.

(Musik.)

In der diatonischen Tonleiter ist jeder höhere Ton die Secunde des nächst unter ihm liegenden Tones. Sie ist entweder klein, oder groß; die übermäßige*) liegt, wie wir hernach zeigen werden, außer der diatonischen Tonleiter. Die kleine hat ihren Sitz in der Durtonleiter von der Terz zur Quarte, und von der Septime zur Octave. Ihr reines Verhältniß ist 15/16. Alle übrigen Secunden der Tonleiter sind groß, und ihr Intervall ist ein ganzer Ton, 8/9 oder 9/10 **). Die übermäßige Secunde entsteht, wenn die große Secunde aus besondern Absichten, davon anderswo gesprochen wird †), durch ein Versetzungszeichen noch um einen halben Ton erhöhet wird.

Die Secunde ist die erste Dissonanz in der Harmonie. Denn wenn man auf die natürliche Entstehung der Intervallen Acht giebt, so sind die Octave 1/2, Quinte 2/3, Quarte 3/4, große und kleine Terz 4/5 und 5/6 consonirend. Hiezu würde noch die verminderte Terz 6/7 gerechnet werden können: das Intervall 7/8 wäre alsdenn die Gränzscheidung zwischen den Consonanzen und Dissonanzen. Da aber beyde Intervalle in unserm heutigen System noch nicht eingeführet sind, so bleibet die kleine Terz die letzte Consonanz, und mit der Secunde fangen die Dissonanzen an. Wir haben schon anderswo erwiesen ††), daß überhaupt alle Dissonanzen ihren Grund in der Secunde haben. Die Septime z. B. dissonirt nicht gegen den Grundton, sondern gegen dessen Octave, mit der sie eine Secunde ausmacht. Desgleichen dissoniren alle zufällige Dissonanzen, wenn sie auch noch so weit von dem Grundtone entfernt liegen, hauptsächlich gegen den Ton, dessen Vorhälte sie sind, und der entweder ihre Ober- oder Untersecunde ist. Da nun unter diesen Bedingungen zwey Töne, die um weniger als eine kleine Terz aus einander liegen, nothwendig dissoniren, und je mehr, je näher sie sich liegen, so folgt daß die kleine Secunde die allerschärfste Dissonanz sey.

Bey der Resolution tritt der untere Ton einen Grad unter sich; denn eigentlich ist es nicht die Secunde, die dissoniret, sondern der Ton, gegen den sie eine Secunde ausmacht. Hierin liegt der Unterschied der Secunde von der None, die so oft mit einander verwechselt werden. Bey der None resolvirt allezeit der obere Ton, und zwar die None selbst in die Octave des Baßtones; bey der Secunde hingegen resolviret der untere Ton.

Die übermäßige Secunde tritt, wie alle übermäßigen Intervalle, einen Grad über sich. Woher der Gebrauch der Secunde in der Harmonie entstehe, wird aus folgendem Artikel erhellen.

*) S. Intervall.

**) S. Ton.

†) S. Ausweichung; Uebermäßig.

††) In den Artikeln Consonanz und Dissonanz.

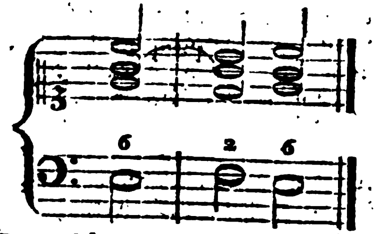
Secundenaccord.

(Musik.)

Es giebt mehrere Accorde, darin eine Secunde vorkommt; aber nur der ist der eigentliche Secundenaccord, der aus Secunde, Quart und Sexte besteht, und die dritte Verwechslung des wesentlichen Septimen-

menaccords ist *). Man beziffert ihn im Generalbaß durch 2, oder 4/2, und, wenn die Quarte durch ein zufälliges Erhöhungszeichen übermäßig wird, durch 4+. Die Dissonanz dieses Accords liegt im Basse, und ist eigentlich die aus den obern Stimmen dahin versetzte Septime, die bey ihrer Resolution einen Grad unter sich tritt, am natürlichsten in den Sexten- oder Quintsextenaccord, zum Beyspiel:
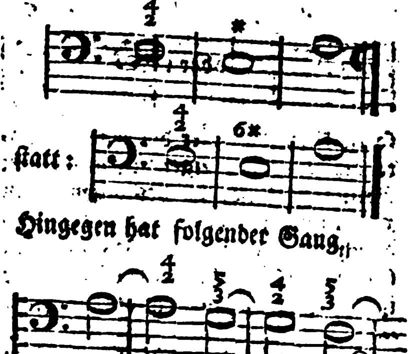
daher die Vorbereitung im Baß geschehen muß, außer wenn in dem Secundenaccord die übermäßige Quarte befindlich ist; denn alsdenn braucht die Secunde nur gelegen zu haben, und die Dissonanz im Baß kann frey eintreten, z. B.
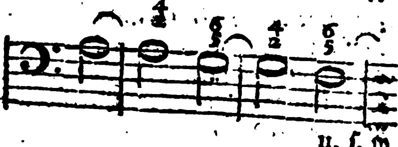


Es verhält sich hiemit, wie mit dem Septimenaccord von der Dominante, wo die Septime frey eintreten kann, wenn nur die Octave liegt, oder die Quinte bey dem Quintsextenaccord, wenn die Sexte liegt: denn vom Grundbaß zu rechnen, sind es die nämlichen Intervalle.

Dieser Secundenaccord ist kein ursprünglich dissonirender Grundaccord, wie einige vorgeben, aus dem sich alle wesentlich dissonirende Accorde herleiten ließen; sondern der Accord der wesentlichen Septime ist der einzige dissonirende Grundaccord *), aus dessen drey Verwechslungen alle andern Accorde, darin eine wesentliche Dissonanz ist, entstehen. Gar alle andre Dissonanzen, sie kommen vor, wo und wie sie wollen, sind blos Vorhalte, und bestimmen keine Grundaccorde **). Wäre der Secundenaccord ein Grundaccord, so bliebe zu den vorhin gegebenen Exempeln kein Grundbaß übrig; weil der Baßton resolviren muß und in keinen Grundton resolviret.

Nach dem Secundenaccord folgt selten der Dreyklang, außer in folgendem Fall, wo eine harmonische Rükung vorgeht:



mit diesem einerley Grundharmonie:



Denn obgleich bey denen auf den Secundenaccord des ersten Exempels folgenden Dreyklängen die Sexte nicht angezeiget ist, so kann sie doch ohne Schaden der Harmonie mitgehört werden.

*) S. Septimenaccord.

*) S. Septimenaccord.
**) S. Vorhalt.

1757. 8. S. 99.) Deutsch, Leipz. 1755. 8. heilsame Dienste leisten. — S. übrigens die, bey den Art. Erhaben und Groß angeführten Schriftsteller. —

Secunde.
(Musik.)

In der diatonischen Tonleiter ist jeder höhere Ton die Secunde des nächst unter ihm liegenden Tones. Sie ist entweder klein, oder groß; die übermäßige *) liegt, wie wir hernach zeigen werden, außer der diatonischen Tonleiter. Die kleine hat ihren Sitz in der Durtonleiter von der Terz zur Quarte, und von der Septime zur Octave. Ihr reines Verhältniß ist $\frac{15}{16}$. Alle übrigen Secunden der Tonleiter sind groß, und ihr Intervall ist ein ganzer Ton, $\frac{8}{9}$ oder $\frac{9}{10}$ **). Die übermäßige Secunde entsteht, wenn die große Secunde aus besondern Absichten, davon anderswo gesprochen wird †), durch ein Versetzungszeichen noch um einen halben Ton erhöhet wird.

Die Secunde ist die erste Dissonanz in der Harmonie. Denn wenn man auf die natürliche Entstehung der Intervallen Acht giebt, so sind die Octave $\frac{1}{2}$, Quinte $\frac{2}{3}$, Quarte $\frac{3}{4}$, große und kleine Terz $\frac{4}{5}$ und $\frac{5}{6}$ consonirend. Hiezu würde noch die verminderte Terz $\frac{6}{7}$ gerechnet werden können: das Intervall $\frac{7}{8}$ wäre alsdenn die Gränzscheidung zwischen den Consonanzen und Dissonanzen. Da aber beyde Intervalle in unserm heutigen System noch nicht eingeführet sind, so bleibet die kleine Terz die letzte Consonanz, und mit der Secunde fangen die Dissonanzen an. Wir haben schon anderswo erwiesen ††), daß überhaupt alle Dissonanzen ihren Grund in der Secunde haben. Die Septime z. B. dissonirt nicht gegen den Grundton, sondern gegen dessen Octave, mit der sie eine Secunde ausmacht. Desgleichen dissoniren alle zufällige Dissonanzen, wenn sie auch noch so weit von dem Grundtone entfernt liegen, hauptsächlich gegen den Ton, dessen Vorhälte sie sind, und der entweder ihre Ober- oder Untersecunde ist. Da nun unter diesen Bedingungen zwey Töne, die um weniger als eine kleine Terz aus einander liegen, nothwendig dissoniren, und je mehr, je näher sie sich liegen, so folgt daß die kleine Secunde die allerschärfste Dissonanz sey.

Bey der Resolution tritt der untere Ton einen Grad unter sich; denn eigentlich ist es nicht die Secunde, die dissoniret, sondern der Ton, gegen den sie eine Secunde ausmacht. Hierin liegt der Unterschied der Secunde von der None, die so oft mit einander verwechselt werden. Bey der None resolvirt allezeit der obere Ton, und zwar die None selbst in die Octave des Baßtones; bey der Secunde hingegen resolviret der untere Ton.

Die übermäßige Secunde tritt, wie alle übermäßigen Intervalle, einen Grad über sich. Woher der Gebrauch der Secunde in der Harmonie entstehe, wird aus folgendem Artikel erhellen.

*) S. Intervall.

**) S. Ton.
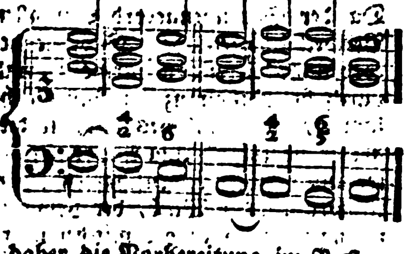
†) S. Ausweichung; Uebermäßig.

††) In den Artikeln Consonanz und Dissonanz.

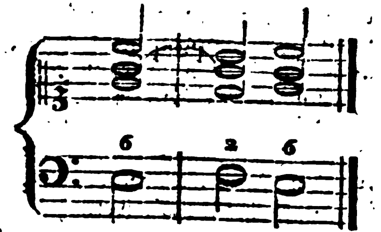
Secundenaccord.
(Musik.)

Es giebt mehrere Accorde, darin eine Secunde vorkommt; aber nur der ist der eigentliche Secundenaccord, der aus Secunde, Quart und Sexte besteht, und die dritte Verwechslung des wesentlichen Septimen-

menaccords ist *). Man beziffert ihn im Generalbaß durch 2, oder $\frac{4}{2}$, und, wenn die Quarte durch ein zufälliges Erhöhungszeichen übermäßig wird, durch $\frac{4}{2}$. Die Dissonanz dieses Accords liegt im Basse, und ist eigentlich die aus den obern Stimmen dahin versetzte Septime, die bey ihrer Resolution einen Grad unter sich tritt, am natürlichsten in den Sexten oder Quintsextenaccord, zum Beyspiel:
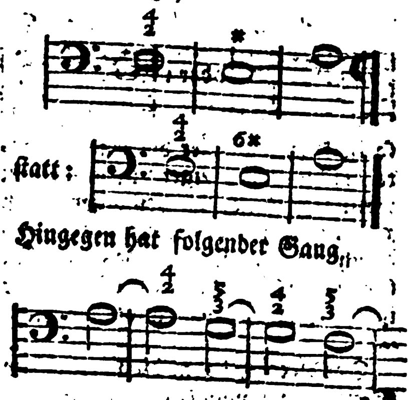


daher die Vorbereitung im Baß geschehen muß, außer wenn in dem Secundenaccord die übermäßige Quarte befindlich ist; denn alsdenn braucht die Secunde nur gelegen zu haben, und die Dissonanz im Baß kann frey eintreten, z. B.



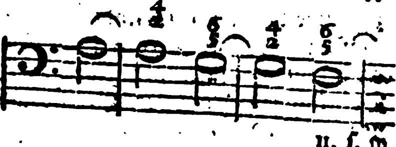
Es verhält sich hirmit, wie mit dem Septimenaccord von der Dominante, wo die Septime frey eintreten kann, wenn nur die Octave liegt, oder die Quinte bey dem Quintsextenaccord, wenn die Sexte liegt: denn vom Grundbaß zu rechnen, sind es die nämlichen Intervalle.

Dieser Secundenaccord ist kein ursprünglich dissonirender Grundaccord, wie einige vorgeben, aus dem sich alle wesentlich dissonirende Accorde herleiten ließen; sondern der Accord der wesentlichen Septime ist der einzige dissonirende Grundaccord *), aus dessen drey Verwechslungen alle andern Accorde, darin eine wesentliche Dissonanz ist, entstehen. Gar alle andre Dissonanzen, sie kommen vor, wo und wie sie wollen, sind blos Vorhalte, und bestimmen keine Grundaccorde **). Wäre der Secundenaccord ein Grundaccord, so bliebe zu den vorhin gegebenen Exempeln kein Grundbaß übrig; weil der Baßton resolviren muß, und in keinen Grundton resolviret.

Nach dem Secundenaccord folgt selten der Dreyklang, außer in folgendem Fall, wo eine harmonische Rükung vorgeht:



Hingegen hat folgender Gang u. s. w. mit diesem einerley Grundharmonie:



u. s. w.

Denn obgleich bey denen auf den Secundenaccord des ersten Exempels folgenden Dreyklängen die Sexte nicht angezeiget ist, so kann sie doch ohne Schaden der Harmonie mitgehört werden.

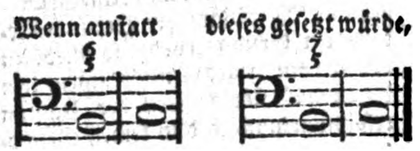
*) S. Septimenaccord.

*) S. Septimenaccord.
**) S. Vorhalt.

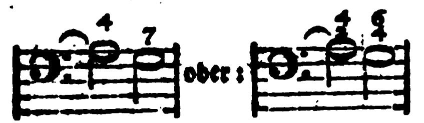
werden. Dadurch wird die Grundharmonie bestimmt.

Die Secunde kommt außer dem so eben beschriebenen Falle noch in einem Accord vor, der aus einer doppelten Verwechslung des Septimenaccords, der die None als einen Vorhalt bey sich hat, entstehet. Man muß sich die Sache so vorstellen:

Wenn anstatt dieses gesetzt würde,



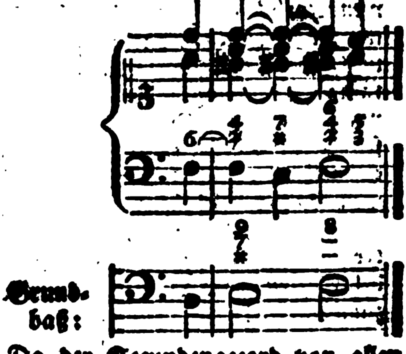
so daß jetzt die Septime ein Vorhalt der Sexte wäre, und nun durch nochmalige Verwechslung dieser Vorhalt in dem Baß zu liegen käme,



so ist klar, daß hier die erste Baßnote die None des eigentlichen wahren Grundtones ist, die deswegen durch Heruntertreten resolviren muß, wodurch sie zur Octave des nächsten Grundtones wird. Die Secunde aber ist die Terz dieses Grundtones*).

Der Accord, darin die übermäßige Secunde vorkommt, entsteht aus der dritten Verwechslung des verminderten Septimenaccords, und hat die zufällige None des Grundtones zum Baßton. Dieser Accord kann aber auch ein vorhaltender Accord des Dreyklanges bey einer unterbrochenen Cadenz seyn, nämlich die Secunde vor der Terz, die Quarte vor der Quinte oder Terz, und die Sexte vor der Quinte; alsdann ist der Baßton der wahre Grundton dieses Accordes. Beyde Fälle kommen in folgendem Beyspiele vor:

*) S. Septimenaccord.



Da der Secundenaccord von allen Verwechslungen des Septimenaccordes die härteste an Harmonie, und durch die Dissonanz im Baß gleichsam etwas männliches hat, so dienet er vorzüglich zum Ausdruk starker und heftiger Leidenschaften. Bey Ausbrüchen der Wuth, der Verzweifelung ꝛc. wird er oft mit der übermäßigen Quarte ohne alle Vorbereitung frey angeschlagen.

Selbstgespräch.

(Dramatische Dichtkunst.)

Ein Auftritt, wo nur eine Person erscheinet, welche laut mit sich selbst spricht. Deswegen dieses Gespräch auch durch das griechische Wort Monologe bezeichnet wird. Man findet sehr wenig dramatische Stüke, wo nicht dergleichen Auftritte vorkommen. Man hat aber wol bemerkt, daß sie meistentheils wider die Wahrscheinlichkeit seyn, indem es überaus selten ist, daß ein Mensch mit sich selbst laut spreche. Indessen erfodert es bisweilen die Nothwendigkeit, daß der Dichter den Zuschauer von gewissen geheimen Gedanken und Anschlägen der Personen unterrichte, welches er auf keinerley Weise thun kann, wenn er sie nicht laut mit sich selber sprechen läßt. Oft macht es auch dem Zuschauer ein besonderes Vergnügen, einen Menschen zu sehen, der, weil er sich allein glaubt, den ganzen

zen Grund seines Herzens ausschüttet, und seine geheimsten Gedanken an den Tag bringt.

Es ist also unstreitig, daß das Selbstgespräch der dramatischen Dichtkunst nicht müsse untersagt werden, weil es nothwendig, und weil es angenehm ist. Aber der Dichter muß sich hüten, die Wahrscheinlichkeit nicht allzusehr zu beleidigen, sonst geht das Vergnügen verloren. Die Alten hatten in ihren Sitten etwas, das ihnen den Gebrauch des Selbstgespräches natürlich machte. Es war wirklich gewöhnlich bey ihnen, daß Personen in wichtigen, insonderheit traurigen Angelegenheiten des Herzens ihre Gedanken der Luft und den Sternen laut vortrugen.

Um diese Auftritte so natürlich zu machen, als möglich ist, muß sowol der Dichter als der Schauspieler das Seinige dazu beytragen. Der erstere muß sie niemals anbringen, als wo es so viel möglich natürlich, oder unumgänglich nothwendig ist. Natürlicher Weise spricht der Mensch laut mit sich selbst in starken Affekten, da er sich selbst vergißt, oder da, wo er in sehr wichtigen Angelegenheiten keinen Menschen hat, dem er sich anvertrauen könnte. Es ist eine sehr natürliche Neigung aller Menschen, daß sie gerne von dem reden, was ihr Herz ganz einnimmt. Sie suchen, auch sogar gegen ihr Interesse, Gelegenheit davon zu sprechen; und auch da, wo dieses wirklich gefährlich wird, können sie sich nicht enthalten, wenigstens von weitem etwas davon merken zu lassen. In dergleichen Umständen kann der Dichter ohne Bedenken sie allein reden lassen. Wenn er dabey noch die Vorsichtigkeit gebraucht, dem Zuschauer die beschriebene Gemüthsverfassung der handelnden Person deutlich zu erkennen zu geben, so wird kein Mensch sich am Selbstgespräch stoßen.

Ferner wird das Alleinsprechen natürlich in großen Zerstreuungen des Geistes, wenn der Mensch sich in seinen Gedanken so sehr vertieft hat, daß er ganz vergißt, ob er allein, oder in Gesellschaft sey. In diesem Fall ist das Alleinsprechen auch ohne großen Affekt natürlich, und kann auch im Lustspiel angebracht werden. Außer diesen beyden Fällen wollte ich dem Dichter nicht rathen, solche Auftritte anzubringen.

Der Schauspieler kann nun das Meiste dazu beytragen, dieselben natürlich zu machen. Er muß die Manieren, die Sprache und das ganze Wesen entweder einer unter drükenden Affekten liegenden, oder einer in Gedanken vertieften Person annehmen. Wenn er sich aber zur Schau hinstellt, um recht merken zu lassen, daß er des Zuschauers wegen redet, so verderbet er alles. Er muß in allen Stüken so handeln, als wenn er allein wäre.

* *

Von dem Selbstgespräche handeln, unter mehreren, Aubignac, in seiner berüchtigten Pratique du Theatre, Liv. III. Ch. 8. p. 229. Amst. 1715. 8. — Cailhava, in seinem Art de la Comedie, T. I. Ch. 14. p. 260.

Seneca.

Der Urheber, oder, wenn man will, die Urheber der zehn Trauerspiele, des einzigen Ueberrests von der lateinischen tragischen Schaubühne. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, ob der Philosoph Seneca, oder ein andrer gleichen Namens, oder ob jeder von beyden einige dieser Trauerspiele verfertiget habe; wir betrachten hier die Werke, und nicht den Verfasser.

Wenn diese zehen Trauerspiele als Muster der römischen Tragödie anzusehen sind, so berechtigen sie uns zu

urtheilen, daß die Römer in dieser Kunst weit mehr, als irgend in einer andern, hinter den Griechen zurüke geblieben sind. Denn kein Mensch von gesundem Geschmak wird sie, wie Scaliger, den griechischen Trauerspielen, die wir haben, vorziehen. Lipsius hat richtiger davon geurtheilt, wiewohl er die Medea und die Thebais noch zu sehr erhoben hat.

Ueberhaupt herrscht in allen ein Ton, der sich besser zur Elegie, als zum Trauerspiel schikt. Die Empfindungen sind darin nicht nur weit über die Natur getrieben, sondern werden auf alle Seiten gewendet, damit nur der Dichter Gelegenheit habe, den Reichthum des Ausdruks zu zeigen. Denn in den Reden der Personen merkt man gar zu offenbar, daß nicht die Personen selbst, sondern der Dichter redet, der bey kaltem Blute höchst wizig ist, und dessen Einbildungskraft keinem Gefühl Raum läßt; immer fürchtet, nicht genug gesagt zu haben. Seine Personen bleiben bey dem heftigsten Schmerz schwatzhaft und wizig; sie wiegen alle Worte ab, machen Gemählde, die sie auf das zierlichste ausbilden, gerade als wenn sie auf die Schaubühne getreten wären, um ihre Beredsamkeit zu zeigen.

Die Charaktere sind fast alle übertrieben. Herkules ist nicht der tapferste aller Menschen, sondern ein absurder Prahler, der es mit allen Göttern aufnehmen will. Nicht nur bey seiner angehenden Raserey sagt er ungeheure Prahlereyen *); sondern da er wieder zu sich selbst gekommen, sagt er noch:

> — arma nisi dantur mihi,
> Aut omne Pindi Thracis excindam nemus,
> Bacchique lucus et Cithaeronis juga,
> Mecumque cremabo; tota cum domibus suis
> Dominisque tecta, cum Deis templa omnibus
> Thebana supra corpus excipiam meum,
> Atque urbe versa condar u. s. f.

Sein Atreus ist auf die ungeheureste Art gottlos, dem gar kein Verbrechen groß genug ist. Er bietet allen seinen Witz auf um etwas so gottloses zu thun, als noch kein Mensch gethan hat.

> Nullum relinquam facinus; et nullum est satis.
> — — —
> — — Fiat nefas,
> Quod Dii timetis *).

Und nachdem er die ungeheureste That auf die ungeheureste Art begangen hat, kommt er mit dieser unsinnigen Prahlerey wieder hervor:

> Aequalis astris gradior et cunctos super
> Altum superbo vertice attingens polum.
> Nunc decora regni teneo, nunc solium patris.
> Dimitto superos; summa votorum attigi,
> Bene est; abunde est; jam sat est etiam mihi **).

Man sieht zugleich aus diesen letzten Versen einen fast in allen Scenen gewöhnlichen Fehler, daß die Personen in diesen Trauerspielen in dem heftigsten Affekt einen spielenden Witz haben. Dieser frostige Witz ist in beständigem Widerspruch mit den angeblichen Gesinnungen, und dieser so gar offenbar, daß man dächte, der einfältigste Zuschauer hätte dieses merken, und die handelnden Personen, oder vielmehr den Dichter auszischen sollen. Eine einzige Probe kann genug hievon seyn. In der Thebais sagt Oedipus zur Antigone,

*) Hercules furens vs. 927 ff.

*) Thyestes v. 256.
**) Thyestes v. 885 ff.

tigone, die ihn führt, sie soll ihn verlassen, er wolle sich selbst ums Leben bringen; die Tochter will aber mit ihm sterben, und erbietet sich, ihm Mittel an die Hand zu geben, beyder Tod zu bewirken. Sie sagt sehr poetisch:

Heic alta rupes arduo surgit jugo,
Spectatque longa spatia subjecti maris.
Vis hanc petamus? Nudus heic pendet silex;
Heic scissa tellus faucibus ruptis hiat.
Vis hanc petamus? Heic rapax torrens cadit.
— — —
In hanc ruamus *)?

Wäre es sein Ernst sich das Leben zu nehmen, so könnte er also wählen. Aber seine Antwort zeiget deutlich, daß er gar keine Lust dazu hat. Er wundert sich eine so großmüthige Tochter zu haben; und nachdem ihm drey oder vier Mittel seiner Noth ein Ende zu machen angeboten worden, fodert er wieder aufs neue mit einem sehr unnützen Wortgepränge, was er doch nicht angenommen hat:

— Si fida es comes,
Ensem parenti trade.
— Flammas — et vastum aggerem
Compone. In altos ipse me immittam rogos.
— — — —. Ubi saevum est mare?
Duc, ubi sit altis prorutum saxis jugum,
Ubi torta rapidus ducat Ismenus vada:
Duc, ubi ferae sint, ubi fretum, ubi praeceps locus.

So handelt und redet in diesen Trauerspielen die Verzweiflung; und so widersprechen fast alle Reden den Gesinnungen, die den Personen angedichtet werden.

*) Thebais vs. 67 ff.

Bey dem allen sind hier und da große Schönheiten, die aber nicht selten unrecht angebracht sind. Meisterhaft gezeichnete Gemählde, die sich aber selten weder zu den Personen noch zu den Umständen schiken. Im einzeln findet man starke, auch sogar vortreffliche Gedanken, und diese meisterhaft gesagt. Die Moral der Stoiker ist an verschiedenen Orten vortrefflich angebracht. Die Denksprüche fahren oft wie Donnerstrahlen durch die Seele, wiewol auch dagegen oft kleine, halbwahre, auch wol kindische Sprüchelchen vorkommen. Hätte der Verfasser sich näher bey der Natur gehalten, hätte er allen überflüßigen Schmuk weggelassen, so wäre er einer der ersten tragischen Dichter worden.

Den Dichtern, welche die Kunst bereits nach guten Grundsätzen studirt haben, kann man das Lesen dieser Trauerspiele empfehlen, damit sie, von den häufigen Fehlern gerührt, sie vermeiden lernen, und in dem wenigen Guten, das darin ist, die Stärke des Ausdruks nachzuahmen suchen.

* *

Die, vermuthlich erste Ausgabe der zehn römischen Trauerspiele, ist, Ven. 1482. f. erschienen. Die folgenden merkwürdigen Ausgaben sind, Ex Castigat. Avantii, cum dissertat. de generibus carminum apud Senec. Ven. 1517. 8. Ex rec. M. Ant. Delrionis, Antw. 1576 und 1594. 4. Par. 1601. 1620. 4. C. Iusti Lipsii animadv. ac censura de Tragoediarum Scriptore, Lugd. Bat. 1558. 8. apud Commel. 1589. 9. C. castigat. Ios. Scaligeri et Dan. Heinsii, und des leztern Dissertat. de Tragoediar. auctor. Lugd. Bat. 1611. Ex rec. Farnabii, Lond. 1623. 12. Amst. 1656. 12. Ex rec. Io. Frid. Gronovii 1661. 8. C. not. varior. Amst. 1682. 8. Ex rec. Ioan. Casp. Schroederi, Del. 1728. 4. — Uebersezt in das Ita-

erweken, wie wenn man sagte: die erhabene Corinna; die göttliche Sappho; auch dadurch, daß man gemeinen Gedanken eine hohe Wendung giebt, oder sie durch Zusätze gleichsam mit Gewalt und wider ihre Natur groß vorstellen will, wie wenn junge Verliebte ihre im Grund ganz gemeine Leidenschaft als ein himmlisches Feuer, das ewig brennen soll, vorstellen.

Wir haben schon in andern Artikeln von den verschiedenen Arten des Grossen und des Erhabenen gesprochen; und daraus erkennet man, daß es auch eben so viel Arten des falschen Großen und Erhabenen gebe. Nämlich wie es eine wahre Größe, die der Gegenstand des Verstandes ist, giebt: so giebt es auch eine falsche Größe, die den Verstand zu täuschen sucht. Diese ist eine mystische Schwulst, die dunkle unverständliche Wörter braucht, die den Schein haben, als bedeuteten sie etwas Großes und Erhabenes, dergleichen man nicht selten von phantastischen geistlichen Rednern höret: Dem Erhabenen und Großen der Phantasie steht auch seine eigene Schwulst zur Seite, das sogenannte Phöbus oder die schimmernde Pracht einer bilderreichen Schreibart, die im Grund der Einbildungskraft bloße Schattenbilder, ohne wirklichen Körper, vormahlet. So giebt es endlich auch eine Schwulst, die in einer falschen Größe der Gesinnungen und Empfindungen besteht, dergleichen man nicht selten in den ältern Romanen antrifft.

Die Schwulst entstehet entweder aus einem unzeitigen Bestreben, oder aus Unvermögen, etwas Großes zu sagen; in beyden Fällen aber zeiget sich Mangel der Beurtheilung.

Unzeitig ist das Bestreben nach dem Großen, wenn entweder der Gegenstand seiner Natur nach keine Größe hat, oder wenn er schon in seiner natürlichen Einfalt groß ist. Es giebt schwache Köpfe, die sich einbilden, daß in der Beredsamkeit und Dichtkunst alles beständig groß seyn müsse; daß deswegen jeder einzele Gedanken, jedes Bild, jedes Wort, es sey nach dem Sinn, oder nach dem Klang, etwas großes haben müsse. Daher sind sie immer gleichsam außer Athem, wollen immer in Begeisterung seyn, sich immer gedankenreich, prächtig oder pathetisch zeigen. Hieraus entstehet denn nothwendig die Schwulst, die die gemeinesten Sachen mit grossen Worten sagt, den gemeinesten Gedanken gegen ihre Natur etwas Großes anklebet, und sehr gewöhnlichen Empfindungen eine abentheuerliche Größe und Stärke beylegt.

Dieser unglükliche Hang zur Schwulst hat eine Unempfindlichkeit für feinere Schönheit zum Grund. So wie Menschen von unempfindlichen, oder schon abgenutzten Werkzeugen des körperlichen Geruchs und Geschmaks durch diese Sinnen nichts empfinden, als was einen beißenden und gleichsam äzenden Geruch und Geschmak hat: so ist bey jenen schwülstigen der Geschmak am Schönen zu grob, um von feinerer Wahrheit, Vollkommenheit und Schönheit gerührt zu werden; sie sind nicht empfindsam genug, durch stillere, obgleich tief in empfindsame Herzen eindringende Leidenschaften gerührt zu werden; alles muß pochen und poltern, wenn es sie zur Empfindung reizen soll. Ein stiller Schmerz ist für sie nichts; er muß sich durch Heulen und Verzweiflung erst fühlbar machen. Bescheidene Großmuth ist ihnen nicht merkbar; sondern nur die, die sich durch äußeres Gepräng ankündiget u. s. f.

Aber etwas ähnliches kann doch auch bey sonst guten Köpfen und bey Gemüthern, denen es an Empfindsamkeit nicht fehlet, aus Mangel an Erfahrung, aus noch unreifer Beurtheilung und nicht hinlänglich geüb-

tem Geschmak herkommen. Wer überhaupt von den in den Werken der schönen Künste liegenden feineren Kräften, sie wirken auf den Verstand, auf die Phantasie, oder auf das Herz, gehörig gerührt werden soll, muß entweder von Natur ein sehr glükliches und scharfes Gefühl, oder lange Uebung haben. Daher kommt es, daß junge Künstler, deren Urtheil und Gefühl noch nicht fein genug ist, am leichtesten in die Schwulst fallen.

Darum ist auch das beste Mittel sich davor zu bewahren, daß man bey Zeiten seinen Geschmak durch fleissiges Lesen der Redner und Dichter, die sich durch Einfalt und stille Größe, feine und nicht rauschende Schönheiten auszeichnen, zu einem scharfen Gefühl bilde. Wer früher den Seneca, als den Cicero, den Lucanus oder Silius, als den Virgil liest, läuft Gefahr, aus Mangel des feinern Gefühles, der Schwulst günstig zu werden. Ueberhaupt ist es sehr wol gethan, daß man in der Jugend die Schönheiten der besten prosaischen Schriftsteller fühlen lerne, ehe man an die Dichter gehe. Es ist mit dem Geschmak in den schönen Künsten, wie mit dem, der auf das Aeußerliche in den Manieren geht. Wer noch keinen Umgang mit Menschen von feinerer Art gehabt hat, wird an lebhaften, etwas wilden Manieren weit mehr Gefallen haben, als an dem feinern und stillern, obgleich höchst eleganten Betragen der Menschen von edler Erziehung.

Wenn die Schwulst ein wirkliches Unvermögen groß zu denken und zu empfinden zum Grunde hat, so ist ihr nicht abzuhelfen. Denn schwachen Köpfen kann kein Unterricht und kein Studium das Vermögen geben, groß zu denken. Und da nach ihrem Urtheil das Große in äußerlichem Geräusch, Poltern und hochtrabendem Wesen besteht: so lassen sie sich durch nichts abhalten, das einzige Mittel, das sie haben, die Sinnen zu rühren, bey jeder Gelegenheit zu brauchen.

Die Schwulst ist unstreitig einer der ärgsten Fehler gegen den guten Geschmak, und besonders Menschen von etwas feiner Denkungsart höchst anstößig. Darum sollen junge Schriftsteller von etwas lebhaftem Genie sich vor nichts mehr in Acht nehmen, als der Gefahr, schwülstig zu werden. Wer irgend eine Anlage dazu in sich bemerkt, thut am besten, wenn er sich lange in der einfachesten Art zu schreiben übet, um dem unglüklichen Hang zu entgehen. Wir rathen solchen, daß sie mit der ernstlichsten Ueberlegung die Abhandlung des berühmten Werenfels de Meteoris orationis fleißig lesen.

Longin bedienet sich, wo er von der Schwulst spricht, verschiedener Ausdrüke, die einer genauen Ueberlegung wol werth sind, weil sie verschiedene Arten der Schwulst anzuzeigen scheinen. Wir müssen uns begnügen, sie anzuzeigen, und hoffen, daß sich etwa ein Kenner finden werde, der diese Materie, wie sie es verdienet, in einer besondern Abhandlung gründlich ausführe. Die sehr bedeutenden Ausdrüke des erwähnten Kunstrichters sind folgende: 1. Das falsche Tragische; παρατραγωδον. 2. Das Falschenthusiastische; παρενθυρσον. 3. Das Hochtrabende; κακος ὀγκος. 4. Das Hochtönende; σομφον. Und endlich 5. das Blendende; μετεωρον, das nur den Schein der Wirklichkeit hat.

❧ ❧

Außer der, von H. Sulzer angeführten Abhandlung des Werenfels, De Meteoris Orationis, Basil. 1692. und im 1ten Th. s. Dissertat. Amstel. 1716. 8. S. 269 kann meines Bedünkens, gegen den Schwulst, auch die bekannte Satire, περὶ βαθους, von Pope, im J. 1727. geschrieben (im 7ten Bd. s. W. Lond. 1757.

1757. 8. S. 99.) Deutsch, Leipz. 1755. 8. heilsame Dienste leisten. — S. übrigens die, bey den Art. Erhaben und Groß angeführten Schriftsteller. —

Secunde.

(Musik.)

In der diatonischen Tonleiter ist jeder höhere Ton die Secunde des nächst unter ihm liegenden Tones. Sie ist entweder klein, oder groß; die übermäßige*) liegt, wie wir hernach zeigen werden, außer der diatonischen Tonleiter. Die kleine hat ihren Sitz in der Durtonleiter von der Terz zur Quarte, und von der Septime zur Octave. Ihr reines Verhältniß ist $\frac{15}{16}$. Alle übrigen Secunden der Tonleiter sind groß, und ihr Intervall ist ein ganzer Ton, $\frac{8}{9}$ oder $\frac{9}{10}$**). Die übermäßige Secunde entsteht, wenn die große Secunde aus besondern Absichten, davon anderswo gesprochen wird †), durch ein Versetzungszeichen noch um einen halben Ton erhöhet wird.

Die Secunde ist die erste Dissonanz in der Harmonie. Denn wenn man auf die natürliche Entstehung der Intervallen Acht giebt, so sind die Octave $\frac{1}{2}$, Quinte $\frac{2}{3}$, Quarte $\frac{3}{4}$, große und kleine Terz $\frac{4}{5}$ und $\frac{5}{6}$ consonirend. Hiezu würde noch die verminderte Terz $\frac{6}{7}$ gerechnet werden können: das Intervall $\frac{7}{8}$ wäre alsdenn die Gränzscheidung zwischen den Consonanzen und Dissonanzen. Da aber beyde Intervalle in unserm heutigen System noch nicht eingeführet sind, so bleibet die kleine Terz die letzte Consonanz, und mit der Secunde fangen die Dissonanzen an. Wir haben schon anderswo erwiesen ††), daß überhaupt alle Dissonanzen ihren Grund in der Secunde haben. Die Septime z. B. dissonirt nicht gegen den Grundton, sondern gegen dessen Octave, mit der sie eine Secunde ausmacht. Desgleichen dissoniren alle zufällige Dissonanzen, wenn sie auch noch so weit von dem Grundtone entfernt liegen, hauptsächlich gegen den Ton, dessen Vorhälte sie sind, und der entweder ihre Ober- oder Untersecunde ist. Da nun unter diesen Bedingungen zwey Töne, die um weniger als eine kleine Terz aus einander liegen, nothwendig dissoniren, und je mehr, je näher sie sich liegen, so folgt daß die kleine Secunde die allerschärfste Dissonanz sey.

Bey der Resolution tritt der untere Ton einen Grad unter sich; denn eigentlich ist es nicht die Secunde, die dissoniret, sondern der Ton, gegen den sie eine Secunde ausmacht. Hierin liegt der Unterschied der Secunde von der None, die so oft mit einander verwechselt werden. Bey der None resolvirt allezeit der obere Ton, und zwar die None selbst in die Octave des Baßtones; bey der Secunde hingegen resolviret der untere Ton.

Die übermäßige Secunde tritt, wie alle übermäßigen Intervalle, einen Grad über sich. Woher der Gebrauch der Secunde in der Harmonie entstehe, wird aus folgendem Artikel erhellen.

*) S. Intervall.

**) S. Ton.

†) S. Ausweichung; Uebermäßig.

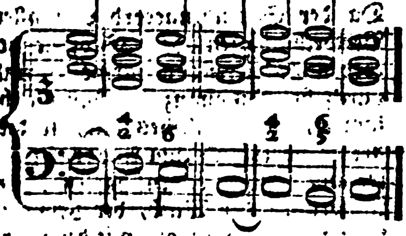
††) In den Artikeln Consonanz und Dissonanz.

Secundenaccord.

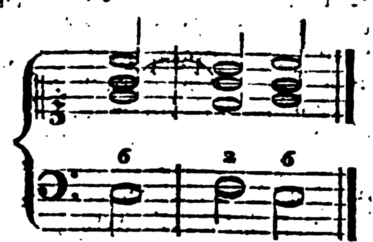
(Musik.)

Es giebt mehrere Accorde, darin eine Secunde vorkommt; aber nur der ist der eigentliche Secundenaccord, der aus Secunde, Quart und Sexte besteht, und die dritte Verwechslung des wesentlichen Septimen-

menaccords ist *). Man beziffert ihn im Generalbaß durch 2, oder 4/2, und, wenn die Quarte durch ein zufälliges Erhöhungszeichen übermäßig wird, durch 4. Die Dissonanz dieses Accords liegt im Basse, und ist eigentlich die aus den obern Stimmen dahin versetzte Septime, die bey ihrer Resolution einen Grad unter sich tritt, am natürlichsten in den Sexten- oder Quintsextenaccord, zum Beyspiel:
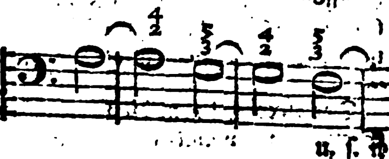


daher die Vorbereitung im Baß geschehen muß, außer wenn in dem Secundenaccord die übermäßige Quarte befindlich ist; denn alsdenn braucht die Secunde nur gelegen zu haben, und die Dissonanz im Baß kann frey eintreten, z. B.



Es verhält sich hiermit, wie mit dem Septimenaccord von der Dominante, wo die Septime frey eintreten kann, wenn nur die Octave liegt, oder die Quinte bey dem Quintsextenaccord, wenn die Sexte liegt: denn vom Grundbaß zu rechnen, sind es die nämlichen Intervalle.
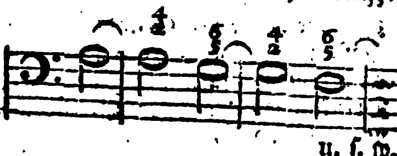
Dieser Secundenaccord ist kein ursprünglich dissonirender Grundaccord, wie einige vorgeben, aus dem sich alle wesentlich dissonirende Accorde herleiten ließen; sondern der Accord der wesentlichen Septime ist der einzige dissonirende Grundaccord *), aus dessen drey Verwechslungen alle andern Accorde, darin eine wesentliche Dissonanz ist, entstehen. Gar alle andre Dissonanzen, sie kommen vor, wo und wie sie wollen, sind blos Vorhalte, und bestimmen keine Grundaccorde **). Wäre der Secundenaccord ein Grundaccord, so bliebe zu den vorhin gegebenen Exempeln kein Grundbaß übrig; weil der Baßton resolviren muß, und in keinen Grundton resolviret.

Nach dem Secundenaccord folgt selten der Dreyklang, außer in folgendem Fall, wo eine harmonische Rükung vorgeht:



statt:

Hingegen hat folgender Gang



u. s. w.

mit diesem einerley Grundharmonie:

u. s. w.

Denn obgleich bey denen auf den Secundenaccord des ersten Exempels folgenden Dreyklängen die Sexte nicht angezeiget ist, so kann sie doch ohne Schaden der Harmonie mitgehört werden.

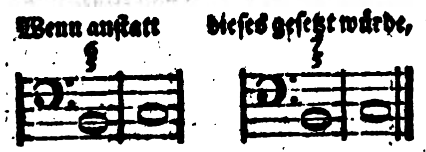
*) S. Septimenaccord.

*) S. Septimenaccord.
**) S. Vorhalt.

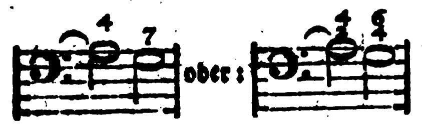
werden. Dadurch wird die Grundharmonie bestimmt.

Die Secunde kommt außer dem so eben beschriebenen Falle noch in einem Accord vor, der aus einer doppelten Verwechslung des Septimenaccords, der die None als einen Vorhalt bey sich hat, entstehet. Man muß sich die Sache so vorstellen:

Wenn anstatt dieses gesetzt würde,
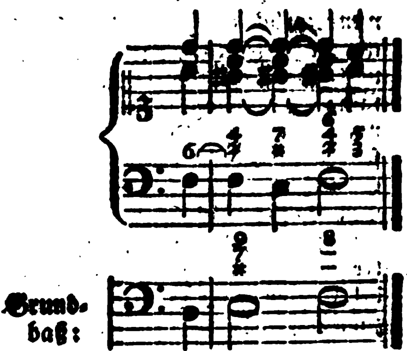


so daß jetzt die Septime ein Vorhalt der Sexte wäre, und nun durch nochmalige Verwechslung dieser Vorhalt in dem Baß zu liegen käme,



so ist klar, daß hier die erste Baßnote die None des eigentlichen wahren Grundtones ist, die deswegen durch Heruntertreten resolviren muß, wodurch sie zur Octave des nächsten Grundtones wird. Die Secunde aber ist die Terz dieses Grundtones*).

Der Accord, darin die übermäßige Secunde vorkommt, entsteht aus der dritten Verwechslung des verminderten Septimenaccords, und hat die zufällige None des Grundtones zum Baßton. Dieser Accord kann aber auch ein vorhaltender Accord des Dreyklanges bey einer unterbrochenen Cadenz seyn, nämlich die Secunde vor der Terz, die Quarte vor der Quinte oder Terz, und die Sexte vor der Quinte; alsdann ist der Baßton der wahre Grundton dieses Accordes. Beyde Fälle kommen in folgendem Beyspiele vor:



Da der Secundenaccord von allen Verwechslungen des Septimenaccordes die härteste an Harmonie, und durch die Dissonanz im Baß gleichsam etwas männliches hat, so dienet er vorzüglich zum Ausdruk starker und heftiger Leidenschaften. Bey Ausbrüchen der Wuth, der Verzweifelung ꝛc. wird er oft mit der übermäßigen Quarte ohne alle Vorbereitung frey angeschlagen.

*) S. Septimenaccord.

Selbstgespräch.

(Dramatische Dichtkunst.)

Ein Auftritt, wo nur eine Person erscheinet, welche laut mit sich selbst spricht. Deswegen dieses Gespräch auch durch das griechische Wort Monologe bezeichnet wird. Man findet sehr wenig dramatische Stüke, wo nicht dergleichen Auftritte vorkommen. Man hat aber wol bemerkt, daß sie meistentheils wider die Wahrscheinlichkeit seyn, indem es überaus selten ist, daß ein Mensch mit sich selbst laut spreche. Indessen erfodert es bisweilen die Nothwendigkeit, daß der Dichter den Zuschauer von gewissen geheimen Gedanken und Anschlägen der Personen unterrichte, welches er auf keinerley Weise thun kann, wenn er sie nicht laut mit sich selber sprechen läßt. Oft macht es auch dem Zuschauer ein besonderes Vergnügen, einen Menschen zu sehen, der, weil er sich allein glaubt, den ganzen

zen Grund seines Herzens ausschüttet, und seine geheimsten Gedanken an den Tag bringt.

Es ist also unstreitig, daß das Selbstgespräch der dramatischen Dichtkunst nicht müsse untersagt werden, weil es nothwendig, und weil es angenehm ist. Aber der Dichter muß sich hüten, die Wahrscheinlichkeit nicht allzusehr zu beleidigen, sonst geht das Vergnügen verloren. Die Alten hatten in ihren Sitten etwas, das ihnen den Gebrauch des Selbstgespräches natürlich machte. Es war wirklich gewöhnlich bey ihnen, daß Personen in wichtigen, insonderheit traurigen Angelegenheiten des Herzens ihre Gedanken der Luft und den Sternen laut vortrugen.

Um diese Auftritte so natürlich zu machen, als möglich ist, muß sowol der Dichter als der Schauspieler das Seinige dazu beytragen. Der erstere muß sie niemals anbringen, als wo es so viel möglich natürlich, oder unumgänglich nothwendig ist. Natürlicher Weise spricht der Mensch laut mit sich selbst in starken Affekten, da er sich selbst vergißt, oder da, wo er in sehr wichtigen Angelegenheiten keinen Menschen hat, dem er sich anvertrauen könnte. Es ist eine sehr natürliche Neigung aller Menschen, daß sie gerne von dem reden, was ihr Herz ganz einnimmt. Sie suchen, auch sogar gegen ihr Interesse, Gelegenheit davon zu sprechen; und auch da, wo dieses wirklich gefährlich wird, können sie sich nicht enthalten, wenigstens von weitem etwas davon merken zu lassen. In dergleichen Umständen kann der Dichter ohne Bedenken sie allein reden lassen. Wenn er dabey noch die Vorsichtigkeit gebraucht, dem Zuschauer die beschriebene Gemüthsverfassung der handelnden Person deutlich zu erkennen zu geben, so wird kein Mensch sich am Selbstgespräch stoßen.

Ferner wird das Alleinsprechen natürlich in großen Zerstreuungen des Geistes, wenn der Mensch sich in seinen Gedanken so sehr vertieft hat, daß er ganz vergißt, ob er allein, oder in Gesellschaft sey. In diesem Fall ist das Alleinsprechen auch ohne großen Affekt natürlich, und kann auch im Lustspiel angebracht werden. Außer diesen beyden Fällen wollte ich dem Dichter nicht rathen, solche Auftritte anzubringen.

Der Schauspieler kann nun das Meiste dazu beytragen, dieselben natürlich zu machen. Er muß die Manieren, die Sprache und das ganze Wesen entweder einer unter starken Affekten liegenden, oder einer in Gedanken vertieften Person annehmen. Wenn er sich aber zur Schau hinstellt, um recht merken zu lassen, daß er des Zuschauers wegen redet, so verderbet er alles. Er muß in allen Stücken so handeln, als wenn er allein wäre.

✠ ✠

Von dem Selbstgespräche handeln, unter mehrern, Aubignac, in seiner berüchtigten Pratique du Theatre, Liv. III. Ch. 8. p. 229. Amst. 1715. 8. — Cailhava, in seinem Art de la Comedie, T. I. Ch. 14. p. 260.

Seneca.

Der Urheber, oder, wenn man will, die Urheber der zehn Trauerspiele, des einzigen Ueberrests von der lateinischen tragischen Schaubühne. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, ob der Philosoph Seneca, oder ein andrer gleichen Namens, oder ob jeder von beyden einige dieser Trauerspiele verfertiget habe; wir betrachten hier die Werke, und nicht den Verfasser.

Wenn diese zehen Trauerspiele als Muster der römischen Tragödie anzusehen sind, so berechtigen sie uns zu

urtheilen, daß die Römer in dieser Kunst weit mehr, als irgend in einer andern, hinter den Griechen zurüke geblieben sind. Denn kein Mensch von gesundem Geschmak wird sie, wie Scaliger, den griechischen Trauerspielen, die wir haben, vorziehen. Lipsius hat richtiger davon geurtheilt, wiewohl er die Medea und die Thebais noch zu sehr erhoben hat.

Ueberhaupt herrscht in allen ein Ton, der sich besser zur Elegie, als zum Trauerspiel schikt. Die Empfindungen sind darin nicht nur weit über die Natur getrieben, sondern werden auf alle Seiten gewendet, damit nur der Dichter Gelegenheit habe, den Reichthum des Ausdruks zu zeigen. Denn in den Reden der Personen merkt man gar zu offenbar, daß nicht die Personen selbst, sondern der Dichter redet, der bey kaltem Blute höchst witzig ist, und dessen Einbildungskraft keinem Gefühl Raum läßt; immer fürchtet, nicht genug gesagt zu haben. Seine Personen bleiben bey dem heftigsten Schmerz schwatzhaft und witzig; sie wiegen alle Worte ab, machen Gemählde, die sie auf das zierlichste ausbilden, gerade als wenn sie auf die Schaubühne getreten wären, um ihre Beredsamkeit zu zeigen.

Die Charaktere sind fast alle übertrieben. Herkules ist nicht der tapferste aller Menschen, sondern ein absurder Prahler, der es mit allen Göttern aufnehmen will. Nicht nur bey seiner angehenden Raserey sagt er ungeheure Prahlereyen *); sondern da er wieder zu sich selbst gekommen, sagt er noch:

— arma nisi dantur mihi,
Aut omne Pindi Thracis excindam nemus,
Bacchique lucus et Cithaeronis juga,
Mecumque cremabo; tota cum domibus suis
Dominisque tecta, cum Deis templa omnibus
Thebana supra corpus excipiam meum,
Atque urbe versa condar u. s. f.

Sein Atreus ist auf die ungeheureste Art gottlos, dem gar kein Verbrechen groß genug ist. Er bietet allen seinen Witz auf um etwas so gottloses zu thun, als noch kein Mensch gethan hat.

Nullum relinquam facinus; et nullum est satis.
— — —
— — Fiat nefas,
Quod Dii timetis *).

Und nachdem er die ungeheureste That auf die ungeheureste Art begangen hat, kommt er mit dieser unsinnigen Prahlerey wieder hervor:

Aequalis astris gradior et cunctos super
Altum superbo vertice attingens polum.
Nunc decora regni teneo, nunc solium patris.
Dimitto superos; summa votorum attigi,
Bene est; abunde est; jam sat est etiam mihi **).

Man sieht zugleich aus diesen letzten Versen einen fast in allen Scenen gewöhnlichen Fehler, daß die Personen in diesen Trauerspielen in dem heftigsten Affekt einen spielenden Witz haben. Dieser frostige Witz ist in beständigem Widerspruch mit den angeblichen Gesinnungen, und dieser so gar offenbar, daß man dächte, der einfältigste Zuschauer hätte dieses merken, und die handelnden Personen, oder vielmehr den Dichter auszischen sollen. Eine einzige Probe kann genug hievon seyn. In der Thebais sagt Oedipus zur Antigone,

*) Hercules furens vs. 927 ff.

*) Thyestes v. 256.
**) Thyestes v. 885 ff.

tigone, die ihn führt, sie soll ihn verlassen, er wolle sich selbst ums Leben bringen; die Tochter will aber mit ihm sterben, und erbietet sich, ihm Mittel an die Hand zu geben, beyder Tod zu bewirken. Sie sagt sehr poetisch:

Heic alta rupes arduo surgit jugo,
Spectatque longa spatia subjecti maris.
Vis hanc petamus? Nudus heic pendet silex;
Heic scissa tellus faucibus ruptis hiat.
Vis hanc petamus? Heic rapax torrens cadit.
— — — — —
In hanc ruamus *)?

Wäre es sein Ernst sich das Leben zu nehmen, so könnte er also wählen. Aber seine Antwort zeiget deutlich, daß er gar keine Lust dazu hat. Er wundert sich eine so großmüthige Tochter zu haben; und nachdem ihm drey oder vier Mittel seiner Noth ein Ende zu machen angeboten worden, fodert er wieder aufs neue mit einem sehr unnützen Wortgepränge, was er doch nicht angenommen hat:

— Si fida es comes,
Ensem parenti trade.
— Flammas — et vastum aggerem
Compone. In altos ipse me immittam rogos.
— — — — Ubi saevum est mare?
Duc, ubi sit altis prorutum saxis jugum,
Ubi torta rapidus ducat Ismenus vada:
Duc, ubi ferae sint, ubi fretum, ubi praeceps locus.

So handelt und redet in diesen Trauerspielen die Verzweiflung; und so widersprechen fast alle Reden den Gesinnungen, die den Personen angedichtet werden.

*) Thebais vs. 67 ff.

Bey dem allen sind hier und da große Schönheiten, die aber nicht selten unrecht angebracht sind. Meisterhaft gezeichnete Gemählde, die sich aber selten weder zu den Personen noch zu den Umständen schiken. Im einzeln findet man starke, auch sogar vortreffliche Gedanken, und diese meisterhaft gesagt. Die Moral der Stoiker ist an verschiedenen Orten vortrefflich angebracht. Die Denksprüche fahren oft wie Donnerstrahlen durch die Seele, wiewol auch dagegen oft kleine, halbwahre, auch wol kindische Sprüchelchen vorkommen. Hätte der Verfasser sich näher bey der Natur gehalten, hätte er allen überflüßigen Schmuk weggelassen, so wäre er einer der ersten tragischen Dichter worden.

Den Dichtern, welche die Kunst bereits nach guten Grundsätzen studirt haben, kann man das Lesen dieser Trauerspiele empfehlen, damit sie, von den häufigen Fehlern gerührt, sie vermeiden lernen, und in dem wenigen Guten, das darin ist, die Stärke des Ausdruks nachzuahmen suchen.

✤ ✤

Die, vermuthlich erste Ausgabe der zehn römischen Trauerspiele, ist, Ven. 1482. f. erschienen. Die folgenden merkwürdigen Ausgaben sind, Ex Castigat. Avantii, cum dissertat. de generibus carminum apud Senec. Ven. 1517. 8. Ex rec. M. Ant. Delrionis, Antw. 1576 und 1594. 4. Par. 1601. 1620. 4. C. Iusti Lipsii animadv. ac censura de Tragoediarum Scriptore, Lugd. Bat. 1558. 8. apud Commel. 1589. 9. C. castigat. Ios. Scaligeri et Dan. Heinsii, und des leztern Dissertat. de Tragoediar. auctor. Lugd. Bat. 1611. Ex rec. Farnabii, Lond. 1623. 12. Amst. 1656. 12. Ex rec. Io. Frid. Gronovii 1661. 8. C. not. varior. Amst. 1682. 8. Ex rec. Ioan. Casp. Schroederi, Del. 1728. 4. — Uebersetzt in das Itali-

lienische, sämmtlich von Lud. Dolce, Ven. 1560. 12. Von Hett. Nini, Ven. 1622. 8. Medea, Oedip; die Trojanerinnen und Hippolyt, von Ven. Pasqualigo, Ven. 1730. 8. Die Trojanerinnen von Gasp. Bragazzi, Ver. 1591. 8. Von Mar. Raparini, Col. 1700. 4. Von Carlo Mar. Maggi, im 2ten Bd. seiner Opere. Von Gir. Caspassi, Carpi 1707. 8. Von Mar. Falanio, Ven. 1728. 8. Die Medea, von G. Raparini, Col. 1702. 4. Der Agamemnon, von ebend. ebend. 1708. 4. Die Trojanerinnen, von Mar. Guarnacci bey seiner Poesie, Luc. 1769. 4. nebst einer critischen Vorrede über die Uebersetzungen, und die beyden Seneca. Auch hat Lud. Dolce, als Nachahmungen des Seneca, einen Thyest, Ven. 1543. 8. und Trojanerinnen, Venedig 1566. 8. geschrieben. — In das Spanische: Die Trojanerinnen, von Jos. Ant. Gonzalez de Salas, bey s. Nueva Idea de la Tragedia . . . . . Mad. 1633. 4. — In das Französische: Von Ben. Boudouyn, Troy. 1629. 8. Von P. Linages, Par. 1651. 12. Von Mich. Marolles, Par. 1660. 8. 2 Bd. Der Agamemnon, von Ch. Toutain, Par. 1557. 4. Der Herkules auf Oeta, von Nic. Lehigne, Condes ums J. 1584. Die Trojanerinnen von einem Ungenannten, Par. 1674. 12. Auszüge aus verschiedenen in dem Théatre des Grecs des Brumoy. Auch haben die Franzosen sehr viele Nachahmungen von Stücken des Seneca durch die Herren Duchat, Robert Garnier, Isol. Brisset, Jean Prevot, de la Peruse, Gallebran u. a. m. erhalten. — In das Englische: Die Trauerspiele des Seneca waren eines der ersten classischen Werke, das in die englische Sprache übersetzt wurde. Die Uebersetzung war die Arbeit mehrerer, und erschien, Lond. 1581. nachdem die mehresten Stücke schon einzeln waren gedruckt worden. Nachrichten davon giebt Warton im 3ten Bd. S. 382. seiner History of Engl. Poetry. Ferner sämmtl. von E. Sherburne, Lond. 1702. 8. wovon aber mehrere Stücke auch schon lange vorher einzeln herauskamen. Einzeln, der Thyest, von Jam. Wright 1674. 12. Hippolyt, von Ed. Prestwich 1651. Die Trojanerinnen, von S. Pordage 1660. 12. Von J. T. 1686. 4. Der Agamemnon, von Blackmore, in s. Miscell. Poems 1718. 8. — In das Deutsche: Die Trojanerinnen, von Opitz, in seinen Werken; der Agamemnon, von Alringer, im 1ten Th. s. Ged. Klagenf. 1788. 8. Vollständig, unter der Aufschrift: Tragische Bühne der Römer, Anspach 1777-1778. 8. 2 Bd. — Erläuterungsschriften: Von den Trauerspielen des Seneca, von Gotth. Ephr. Lessing, im 2ten Th. seiner Theatral. Bibl. Berl. 1754. 8. — De vitiis Tragoediar., quae Senecae tribuuntur, Diss. Auct. Pilgram, Gött. 1765. 4. — Das Leben des Dichters findet sich, unter andern, in Crusius Lebensbeschr. Röm. Dichter, Bd. 2. S. 279. u. d. U. — und Litterar. Nachr. in Fabr. Bibl. lat. Bd. 2. S. 130 u. f. Ausg. von 1773.

Septime.
(Musik.)

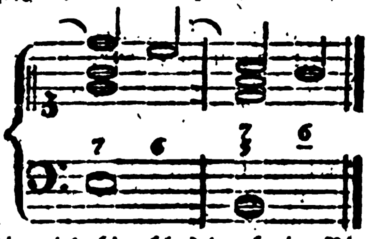
Ein Intervall von sechs diatonischen Stufen, oder der nächste Ton unter der Octave. Sie ist nach Beschaffenheit des Grundtones und der Tonart dreyerley, groß, klein und vermindert. Nämlich in der harten Tonart ist sie auf der Tonica und Unterdominante groß, auf den übrigen Stufen klein. In der weichen Tonart ist sie auf der Terz und der Sexte groß, auf den übrigen Stufen klein. Die verminderte Septime hat einen besondern Ursprung, wie hernach soll gezeiget werden. In der Umkehrung wird die große Septime zur kleinen, die kleine zur großen, und die verminderte Septime zur übermäßigen Secunde *).

Da die Septime gegen die Octave des Grundtons eine Untersecunde ausmacht, so ist sie ihrer Natur nach disso-

*) S. Dissonanz.
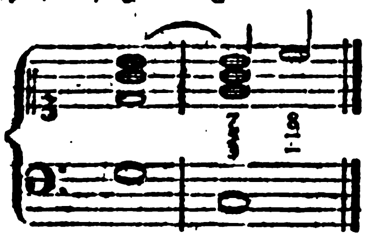
dissonirend *), und muß in der Harmonie als Dissonanz behandelt werden. Sie hat aber vor allen andern Dissonanzen das voraus, daß sie nicht blos als ein Vorhalt zur Verzögerung der zu erwartenden Consonanz, sondern zu einem wesentlich dissonirenden Grundaccord gebraucht wird, um eine Veränderung des Tones anzukündigen.

Wir wollen sie erstlich als einen Vorhalt betrachten. In dieser Absicht kann sie anstatt der Sexte vorkommen, und über denselben Baßton aufgelöset werden, z. B.



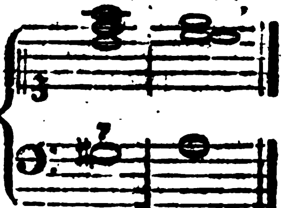
Sie wird hier blos durch eine Bindung aufgehalten, um sogleich in die Sexte zu treten, die erwartet wird, und in die sie bey der zweyten Hälfte der Baßnote wirklich übergeht.

Die grosse Septime kann auch als ein Vorhalt der Octave vorkommen und bey ihrer Auflösung über sich gehen, in folgendem Fall:



Sie unterscheidet sich alsdenn von der wesentlichen Septime dadurch, daß ihr Grundton bey ihrer Auflösung liegen bleibt, anstatt daß bey der Auflösung der wesentlichen Septime ihr Grundton, wenigstens ihr Fundamentalton *), nothwendig in einen andern Ton fortschreiten muß, bey welchem sie einen Grad unter sich tritt.

Endlich kommt auch die verminderte Septime als ein Vorhalt vor. Eigentlich ist sie von dem wahren Grundton die zufällige None, die statt der Octave steht; aber, von ihrem Baßton gerechnet, steht sie allezeit statt der Sexte, worin sie entweder gleich übergeht, oder ihre Auflösung bis auf die folgende Harmonie verzögert, wie in diesem Beyspiel:

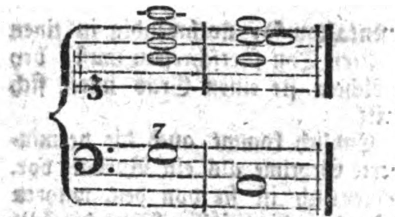


Diese Septime kann nie den wesentlichen Septimenaccord ausmachen, weil bey ihrer Auflösung der Baßton weder in den Dreyklang der Quinte fallen, noch überhaupt anders, als in den Dreyklang des nächsten halben Tones, dessen Subsemitonium er ist, fortschreiten kann. Da das Subsemitonium allezeit seine Unterterz zum Fundamentalton hat, so ist die verminderte Septime die None dieses Tonnes.

Nunmehr wollen wir die wesentliche Septime betrachten, die in ihrem Gebrauch von der zufälligen ganz verschieden ist. Diese nimmt neben dem Dreyklang ihre eigene Stelle, nicht, wie jene, die Stelle einer Consonanz ein. Sie wird dem Dreyklang zur Zerstörung des Consonirens noch beygefüget, und geht erst auf der folgenden Harmonie in eine Consonanz über, wie in diesem Beyspiel zu sehen ist.

*) S. Consonanz; Dissonanz; Secunde.

*) S. Fundamentalbaß.



Hier entsteht also zuerst die Frage, in welcher Absicht man dem Dreyklang zu Zerstörung seines Wolklanges die Septime beyfüge. Diese Frage haben wir bereits im Artikel Dissonanz beantwortet *). Wir merken hier nur noch überhaupt an, daß man das Consoniren eines Accords in gar keiner andern Absicht durch Hinzufügung einer Dissonanz zerstören könne, als damit das Gehör nun eine neue Harmonie, die ganz consonirend sey, erwarte. Tritt nun hierauf ein consonirender Accord ein, so verursachet diese Befriedigung des Gehöres einen Ruhepunkt, oder eine Cadenz in der Harmonie, die durch die blos vorgehaltene Septime, die sich auf derselben Harmonie auflöset, nicht bewirket werden kann.

Hieraus ist also offenbar, daß die dem Dreyklang beygefügte wesentliche Septime eine andere Absicht und eine andere Wirkung habe, als die blos vorgehaltene. Deswegen wird sie auch in der Auflösung ganz anders behandelt. Bey der vorgehaltenen giebt sich die Auflösung von selbst, weil die Septime über denselben Baßton in die Consonanz übergeht, deren Vorhalt sie war. Die wesentliche Septime aber bringt eine neue consonirende Harmonie in Erwartung, auf welcher ihre Auflösung geschehen kann. Diese Fortschreitung der Harmonie wird nun mehr oder weniger befriedigend, nachdem man den Ruhepunkt mehr oder weniger vollkommen haben will. Hierüber werden die untenstehenden Beyspiele die nöthigen Erläuterungen geben.

*) S. 1 Th. S. 691 u. f.
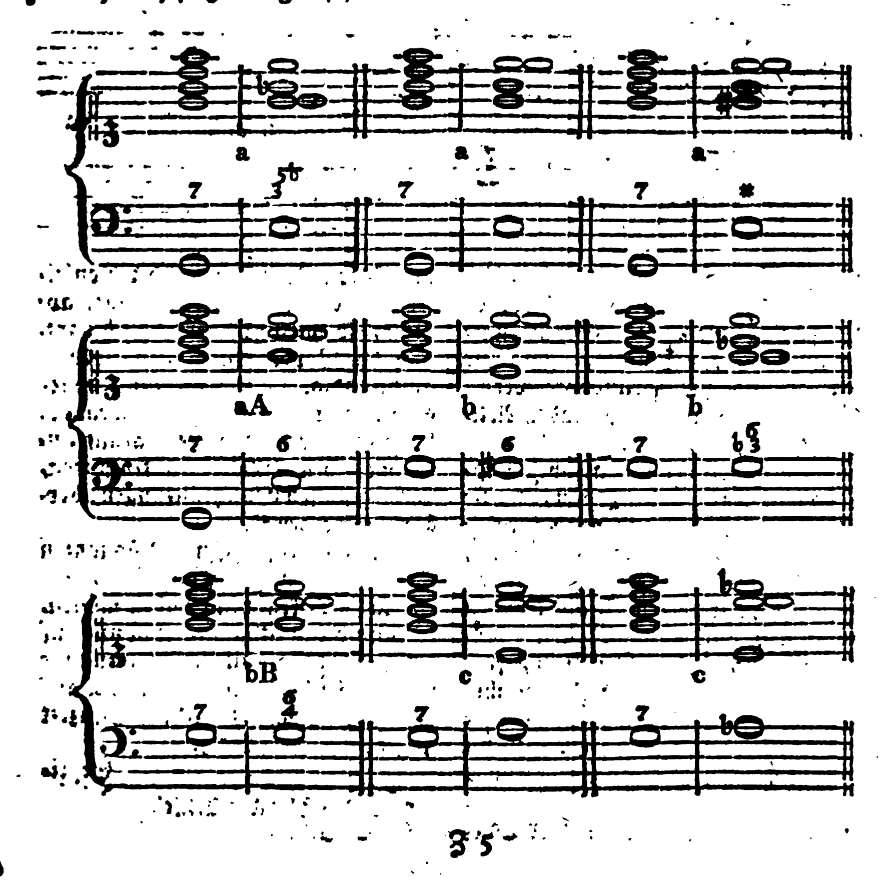
Man sieht leicht ein, daß die Septime, die kein Vorhalt ist, bey der Auflösung nur in die Octav, oder Sext, oder Quint, oder Terz des folgenden Baßtones übergehen könne. Wir wollen die Wirkung aller dieser Fortschreitungen näher betrachten.
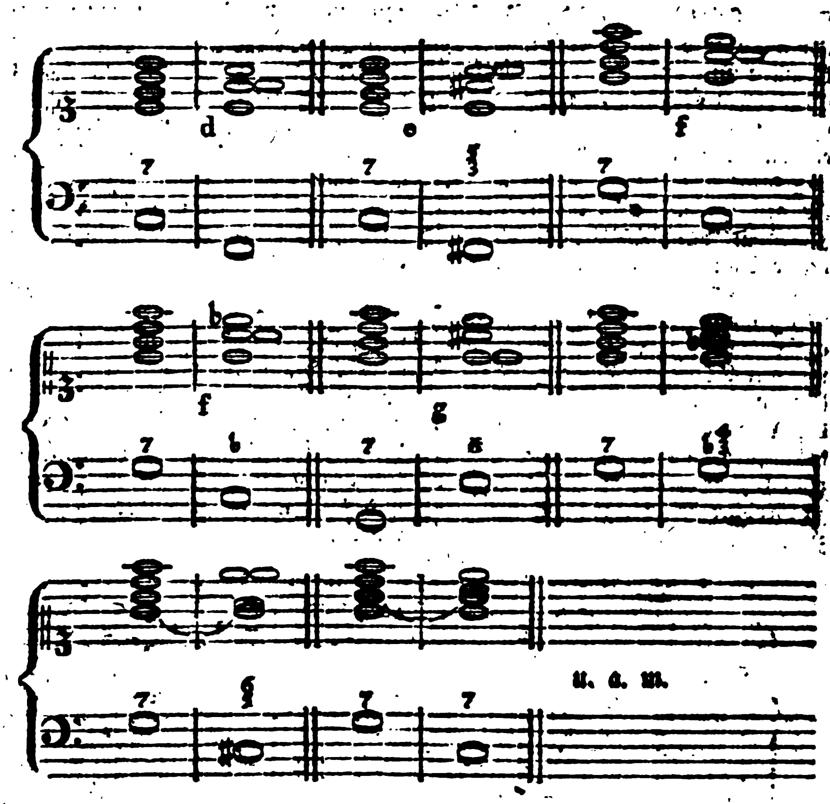
Die Fortschreitung der Septime in die Octave des folgenden Baßtones kann zwar bey verschiedentlichen Harmonien geschehen, wie unten bey a zu sehen ist; sie hat aber allezeit etwas Hartes und Unharmonisches: außerdem wird in allen diesen Fällen nur ein schwacher Ruhepunkt erwekt *), bey welchem man nicht stehen bleiben kann; weil das Gehör von einer neuen Tonleiter eingenommen wird, und also noch eine Folge erwartet. Aus eben dieser Ursache sind die Fortschreitungen bey b, wo die Septime in die Sexte des folgenden Baßtones übergeht, wenig befriedigend, obgleich brauchbarer. Bey a A und b B liegen zwar beyde Accorde in derselben Tonleiter; da aber der lezte Accord kein vollkommener Dreyklang, sondern nur eine Verwechslung desselben ist, so befriediget uns diese Fortschreitung doch nicht so sehr, daß wir nicht noch etwas folgendes erwarten sollten. Die dritte Art der Fortschreitung, s. c, bey welcher die Septime in die Quinte des folgenden Baßtones übergeht, führt zwar zu einem Dreyklang, der ohne Verwechslung statt findet; aber er bringet ebenfalls das Gefühl einer neuen Tonart ins Gehör; folglich wird hiedurch auch keine gänzliche Ruhe bewirkt, sondern nur ein kleiner Ruhepunkt, nach welchem wir eine fernere Fortsetzung erwarten.

Nun bleibet nur noch die vierte Art der Fortschreitung übrig, bey welcher die Septime in die Terz des folgenden Grundtones übergeht, indem der Baß um eine Quinte fällt, oder um eine Quarte

*) S. Cadenz.

Quarte steigt, wie aus den Beyspielen d, e und f zu sehen ist. Hier kommen nun zwey ganz verschiedene Wirkungen heraus, nachdem die Septime groß oder klein ist. Im erstern Falle, nämlich bey d, ist klar, daß die Septime nicht in der Tonleiter des Grundtones der folgenden Harmonie liegt, es sey denn, daß dieser Ton die verminderte Quinte des vorhergehenden sey, wie bey e. Also führen diese beyden Fälle auch auf eine neue Tonleiter, und dienen, wie alle bisher angeführte Behandlungen der wesentlichen Septime, in der Mitte eines Tonstüks zu unvollkommenen und vermiedenen Cadenzen, kurzen Ruhepunkten, oder blos zu Verbindungen einzeler Säze, wozu auch noch folgende Fortschreitungen bey g, wo statt einer neuen consonirenden Harmonie eine andere dissonirende folgt, und die Erwartung noch höher getrieben wird, gut zu gebrauchen sind. Hingegen wird im zweyten Falle, nämlich, wenn die Septime klein ist, durch diese Behandlung, wie sie bey f vorgestellt wird, eine vollkommene Ruhe erhalten, weil der neue Dreyklang in eben der Tonleiter liegt, aus welcher der vorhergehende Septimenaccord genommen ist, und weil noch überdem die Terz des vorhergehenden Accords das Subsemitonium der neuen Tonica ist. Diese Fortschreitung sowol der Septime als der ganzen Harmonie führt also unmittelbar zum Schluß, und läßt nichts folgendes mehr erwarten.





Wir müssen nun noch anmerken, daß diese Septime in den verschiedenen Verwechslungen des Septimenaccords bald zur Quinte, bald zur Terz, bald zur Grundnote werde. Davon wird in dem folgenden Artikel gesprochen werden.

Auch ist bey der wesentlichen Septime noch anzumerken, daß, da sie neben dem Dreyklang einen für sich bestehenden Grundaccord formiret, ihre Vorbereitung nicht so strengen Gesetzen unterworfen ist, als bey den zufälligen Dissonanzen. Sie kann, wenn nur ihr Grundton liegt, frey eintreten; sie kann auch mit ihm zugleich eintreten; nur klingt sie alsdenn härter, und noch härter, wenn sie mit der Octave des Grundtones als eine Secunde frey angeschlagen wird. Geschieht dies in einer Tonart, deren Tonleiter mit der Tonleiter der vorhergehenden Tonart absticht, so wird sie unerträglich hart, und die Vorbereitung wird alsdenn nothwendig. Die Auflösung dieser Septime ist zwar allezeit nothwendig; sie kann aber doch, wo es darauf ankömmt, den Zuhörer zu frappiren, unter gewissen Einschränkungen übergangen werden*).

Da die zufälligen Dissonanzen Vorhalte wichtiger Töne sind, die ein gutes Taktgewicht haben müssen, so kann die zufällige Septime nur auf einer guten Taktzeit vorkommen; die wesentliche hingegen kann sowol auf einer guten, als schlechten Taktzeit angebracht werden**).

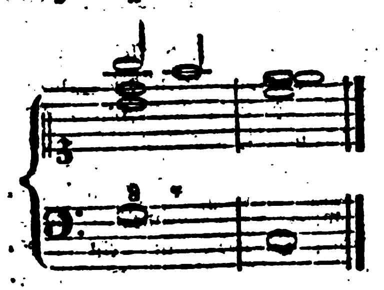
Septi-

*) S. den folgenden Artikel.
**) S. Zeiten.

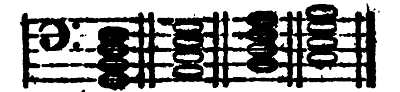
Septimenaccord.
(Musik.)

Unter diesem Namen begreifen wir nicht jeden Accord, in dem die Septime vorkommt, sondern blos den, in welchem sie eine wesentliche Dissonanz ist.

Die Nothwendigkeit, bey der vollkommenen Cadenz dem Dreyklang der Dominante ein Intervall zuzufügen, das diesen Accord nach dem Dreyklang des Hapttones lenket, und den Baß in die Tonica zu treten zwingt, hat die Septime eingeführet*). Daraus ist der vierstimmige Septimenaccord entstanden, der die kleine Septime bey sich führet, weil diese aus der Tonleiter des folgenden Tones genommen, und daher am geschiktesten ist, ihn anzukündigen. Z. B.



Die Septime bietet sich bey dieser Gelegenheit so natürlich dar, und führt so nothwendig zur folgenden Harmonie, daß man hieraus Gelegenheit genommen, bey jedem cadenzmäßigen Gang des Basses, nämlich, wenn er quarten- und quintenweise steigt oder fällt, dem vorletzten Dreyklang, die Cadenz mag so unvollkommen seyn als sie wolle, die Septime zuzufügen, weil sie, wenn sie auch nicht aus der Tonleiter des folgendes Tones genommen, doch allezeit eine folgende Harmonie nothwendig macht, indem sie die Ruhe zerstöret, die allemal weniger oder mehr bey Anhörung eines Dreyklanges gefühlet wird. Diesemnach ist der Septimenaccord von viererley Art; denn die kleine Septime kann sowol dem harten und weichen, als verminderten, die große aber nur dem harten Dreyklang allein, zugefüget werden.
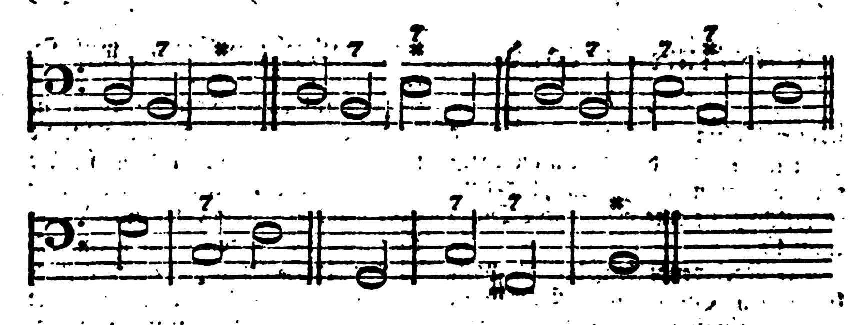


Von diesen Septimenaccorden ist der erste der vollkommenste, weil er ausser der Septime noch einen zweyten Leitton in sich begreift, nämlich die große Terz, als das Subsemitonium des Hapttones, welche mit der Septime eine falsche Quinte, oder in der Umkehrung einen Triton ausmacht, der auf die vollkommenste Weise auf der folgenden Harmonie aufgelöset wird*); die Septime geht nämlich unter sich in die Terz, und das Subsemitonium über sich in die Octave des Hapttones. Dieser Accord führt daher unmittelbar zum völligen Schlusse. Da die übrigen drey Arten des Septimenaccords diesen Vortheil eines zweyten Leittones nicht haben, so sind sie auch weniger vollkommen. Sie führen entweder zu dem Dreyklang oder Septimenaccord der Dominante, oder eines von der Tonica noch entlegneren Tones, wie in diesen Beyspielen zu sehen ist.
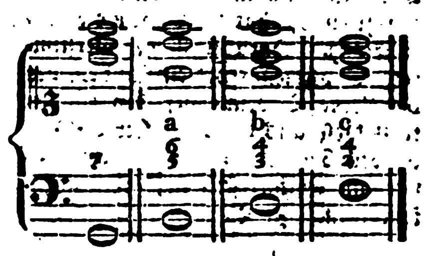


*) S. Dissonanz. I Th. S. 691 u. f.

*) S. das oben gegebene Beyspiel.



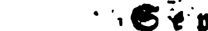
Sie können daher nur in der Mitte einer musikalischen Phrase vorkommen; der erste hingegen ist allezeit der vorletzte Accord einer vollkommenen Cadenz. In beyden Fällen ist die Septime gleich wesentlich, und giebt dem Accord, der ohne sie ein bloßer Dreyklang seyn würde, die Eigenschaft, die Fortschreitung theils nothwendig zu machen, theils zu bestimmen. Da sie nun kein aus einem andern Accord entlehntes, sondern ein zu dem Grundton gehöriges dissonirendes Intervall ist, so ist der Septimenaccord ein wesentlich dissonirender Grundaccord, so wie der Dreyklang ein wesentlich consonirender Grundaccord ist. Daß alle übrige wesentlich consonirende und dissonirende Accorde aus den Verwechslungen dieser beyden Grundaccorde entstehen, und außer diesen kein Grundaccord mehr in der Harmonie existire, hat Herr Kirnberger unlängst in einem Zusatz zu seiner Kunst des reinen Satzes, unter dem Titel: die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, unwiderleglich dargethan.

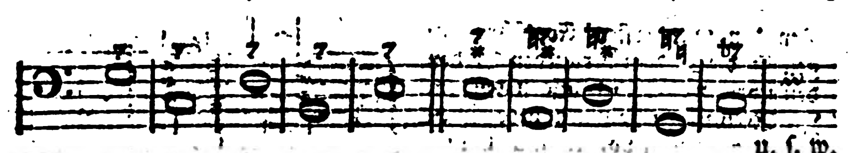
Der Septimenaccord leidet, da er vierstimmig ist, eine dreyfache Verwechslung. Wird die Terz zum Grundton genommen, so entsteht der Quintsextaccord a; ist die Quinte im Baß, der Terzquartaccord b; und der Secundenaccord, wenn die Septime zum Grundton gemacht wird, c.
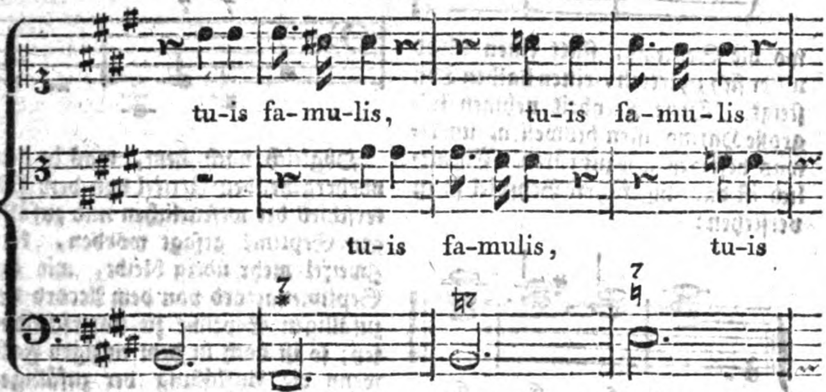


Alle diese Accorde sind gleich dissonirend, da sich in ihnen die Septime vom Grund- oder Fundamentalbaß befindet, die auf der folgenden Harmonie einen Grad unter sich treten muß. In dem Quintsextaccord wird die Septime zur dissonirenden Quinte, in dem Terzquartaccord zur dissonirenden Terz, und in dem Secundenaccord zum dissonirenden Grundton. Von dem Gebrauch dieser Accorde aber ist in ihren besondern Artikeln gesprochen worden.

Der Septimenaccord bringt unstreitig die größte Lebhaftigkeit in die Musik, weil er durch seine ruhestörende Kraft allezeit die Aufmerksamkeit auf eine folgende consonirende Harmonie rege macht. Fügt man der folgenden Harmonie wieder die Septime zu, so daß ein Septimenaccord auf den andern folgt, wie in diesen Beyspielen:



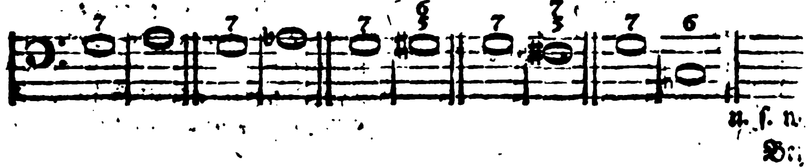


so kann man den Zuhörer dadurch in große Unruhe setzen, vornehmlich durch die Fortschreitung des zweyten Beyspiels, wo die Täuschung um so viel größer ist, weil die bey jedem Accord sich befindende kleine Septime und große Terz die Nothwendigkeit eines folgenden Hauptones desto mehr fühlbar macht. Da diese Fortschreitung zugleich durch die sinkenden halben Töne in den Oberstimmen sehr traurig wird, so schikt sie sich vornehmlich zum äußerst bittenden und sehnlichen Ausdruk. Wem ist das rührende Duett von Graun: Te ergo quaesumus, aus seinem Te Deum laudamus unbekannt, wo diese Fortschreitung unterschiedliche mal angebracht ist? Z. B.
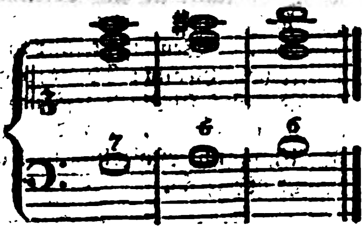


Die erste von den oben angeführten Folgen der Septimenaccorde ist nicht von solcher Kraft; sie verhindert aber, wie diese, den Stillstand, und befördert die Modulation. Denn dadurch, daß der Zuhörer durch eine Reihe von Septimenaccorden in Unruhe und Ungewißheit gesetzt worden, wird ihm der erste Dreyklang oder Dominantenaccord, der ihm vorkömmt, willkommen, und er setzt sich ohne Zwang in der neuen Tonart fest. Dieses Vortheils hat man sich aber bis zum Mißbrauch bedient; daher gute Harmonisten dergleichen Art zu modulieren, vornehmlich wenn jeder Accord einen ganzen, oder wol gar zwey Takte einnimmt, und deren mehr als höchstens vier auf einander folgen, nicht mehr gut heißen, und sie ihren Schülern unter dem Namen der Quintentransposition gänzlich verbieten.
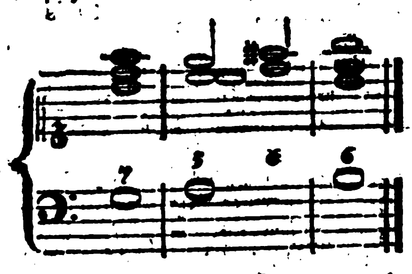
Auf den Septimenaccord folgt zwar am natürlichsten der Dreyklang der Unterquinte des Baßtones. Dennoch sind folgende Gänge in der Mitte eines Stüks nicht allein recht, sondern können auch von Ausdruk seyn:



Bey den zwey ersten Fortschreitungen ist die Cadenz vermieden*), bey den übrigen aber übergangen worden. In Recitativen kommen dergleichen Fortschreitungen vornehmlich häufig vor. Noch frappanter wird der Uebergang des folgenden Dreyklanges in diesem Beyspiel:
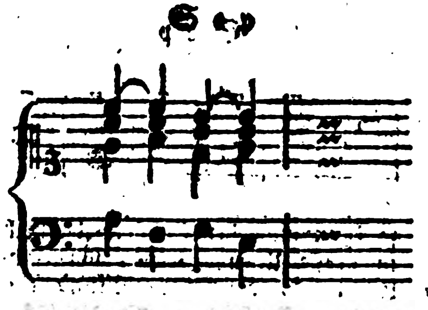


wo die Septime, statt einen Grad unter sich zu treten, einen halben Ton steigt. Diese Freyheit nehmen sich große Harmonisten bisweilen, um etwas heftiges auszudrüken. Eigentlich ist das angeführte Beyspiel so zu verstehen:



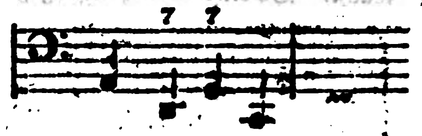
Man sieht leicht, daß der zweyte Accord der vermiedenen Cadenz übergangen, und an dessen Stelle der darauf folgende angeschlagen worden.

Bey dem Septimenaccord sind nicht immer alle Intervalle, aus denen er besteht, nothwendig. Die Quinte ist am entbehrlichsten. Im strengen Styl darf die Terz nicht fehlen; in galanten Sachen wird auch diese weggelassen. Oft bleibt auch der Grundton weg, wie zum Beyspiel:

*) S. Cadenz.



Hier fehlt bey dem zweyten und vierten Accorde der Grundton des Septimenaccords; denn daß sie keine Dreyklänge seyn, erhellet aus der natürlichen Fortschreitung des Fundamentalbasses:



Obgleich nach dem, was in dem vorhergehenden Artikel von dem Unterschied der wesentlichen und zufälligen Septime gesagt worden, kein Zweifel mehr übrig bleibt, wie der Septimenaccord von dem Accord der zufälligen Septime zu unterscheiden sey; so ist doch in dem einzigen Fall, wenn die Auflösung der zufälligen Septime erst auf der folgenden Harmonie geschieht, und der Accord dadurch das Ansehen erhält, als ob er wesentlich wäre, noch folgendes hauptsächlich zu merken.

Der zufällige Septimenaccord kann nur entstehen, wenn bey dem Quintsextaccord die Septime ein Vorhalt der Sexte wird. Geschieht dies bey dem Sextaccord, so wird der Accord uneigentlich der Septinsextaccord genennet, weil er keine Quinte neben sich leidet; er kann daher niemals mit dem Septimenaccord verwechselt werden. Bey diesem tritt der Baßton bey der Auflösung der Septime am natürlichsten in den Grundton des Dreyklanges seiner Unterquinte, nach dem zufälligen Septimenaccord aber

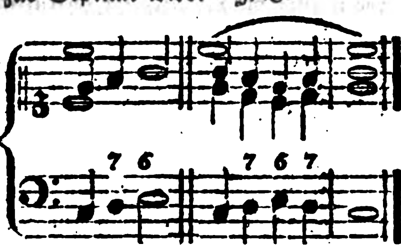
in den nächsten halben Ton über sich. Zum Beyspiel:



In dem ersten Beyspiel ist der Septimenaccord der wesentliche Grundaccord, in dem zweyten aber der vorgehaltene Quintsextaccord, der aus der ersten Verwechslung des Septimenaccords entsteht, und der daher nicht anders als ein Quintsextaccord behandelt werden kann*). Diese Bewandniß hat es allezeit mit dem verminderten Septimenaccord**); er kann daher niemals ein wesentlicher Grundaccord seyn, wie Rameau irrig lehret, sondern hat allezeit die Unterterz des Baßtones mit dem Septimenaccord zum Grunde.

Ob nun gleich der zufällige Septimenaccord in der Behandlung und in Rüksicht seines Fundamentalbasses nicht von dem Quintsextaccord unterschieden ist, so ist er doch von unweit größerm Nachdruk, vornehmlich wenn die Septime in der Oberstimme angebracht ist: denn alsdenn ist der Accord aus lauter übereinanderstehenden Terzen zusammengesetzt, und dadurch faßlicher, als wenn statt der Septime die zu dem Grundton gehörige Sexte angeschlagen würde, weil sie mit der neben ihr liegenden Quinte eine Secunde ausmacht. Durch die gewaltsame Uebersteigung der Octave des Fundamentaltones aber, von welchem die zufällige Septime die None ist, erhält dieser Accord seine große Kraft, wenn er frey angeschlagen wird. Er ist in steigenden Affekten der schiklichste Accord, die äußerste Höhe derselben auszudrüken; er schikt sich in Singstüken zu der letzten nachdrüklichsten Wiederholung starker Worte; wenn Graun nach einer Generalpause mit ihm Forte wieder anfängt, so setzt er unsre ganze Seele in Erschütterung: kein Accord nimmt so sehr den höchsten und stärksten Accent aller Leidenschaften an, als der zufällige Septimenaccord; daher gute Meister sich seiner nur sparsam und bey den nachdrüklichsten Stellen bedienen. Kömmt er im Piano vor, so erhebt er sich auf eine unterscheidende Art von seinem vorhergehenden und folgenden Accord, und macht in dem Piano eine angenehme Schattirung. Der verminderte Septimenaccord wird noch durch die Molltonart charakterisirt, und ist daher zum äußerst traurigen Ausdruk geschikt. Dieser Accord hat noch das ihm eigene Schikliche zu enharmonischen Ausweichungen*).

Noch ein anderer uneigentlich benennter Septimenaccord ist der durchgehende; er kömmt vor, wenn der Baß und eine oder mehrere Stimmen sich bey einem liegenden Ton in Consonanzen durchgehend fortbewegen, der von den durchgehenden Baßnoten zur Septime wird. Z. B.
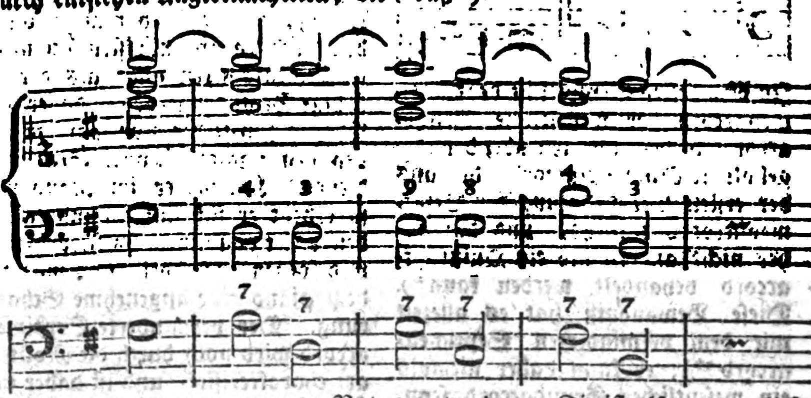


Die Septime wird hier nicht als Dissonanz behandelt, weil der ganze Accord gegen den Fundamentalbaß blos durchgehend ist. Daher ist dieser und alle durchgehende Accorde in der Harmonie das, was die durchgehenden Töne in der Melodie sind**).

Rameau

*) S. Quintsextaccord.
**) S. den vorhergehenden Artikel.

*) S. Enharmonisch.
**) S. Durchgang.

Rameau giebt jedem Accord, der eine Septime in sich enthält, den Septimenaccord zum Grunde. Dadurch entstehen Ungereimtheiten, die auch ein Schüler dafür erkennen muß. Man sehe z. B. folgendes Exempel mit dem Rameauschen Grundbaß *).



Die Quarte bey der zweyten Note macht gegen die Quinte eine Secunde, oder umgekehrte Septime; aber Niemand, als Rameau und die, die ihm blindlings folgen, wird sich einfallen lassen, hier den Septimenaccord von A zum Grunde zu legen, da von diesem Grundton sich in der Harmonie eine verdoppelte Quarte befindet, wovon weder die eine noch die andere aufgelöset wird. Mit der None des folgenden Taktes hat es dieselbe Bewandniß; die Quinte, die wesentlich zu dem Grundaccord gehöret, kann zu dem Accord gar nicht angeschlagen werden. Wer fühlt nicht, daß sowol die Quarte als None hier blos zufällige Vorhalte vor der Terz und Octave seyen, worin sie alsbald aufgelöset werden, und daß die Grundharmonien des Exempels folgende simple Dreyklänge seyn?

Serenade.

(Poesie; Musik.)

Ein Lied von einer besondern Art, das bestimmt ist, einer Person zu Ehren unter ihrem Fenster abgesungen zu werden. Sie ist also von verliebtem oder wenigstens galantem Inhalt. Die Griechen haben sie vermuthlich eingeführt; und die Ausleger des Horaz merken an, daß in der Ode an die Lydia **) die Worte:

> Audis minus et minus jam,
> *Me tuo longas pereunte noctes,*
> *Lydia, dormis?*

auf eine solche Serenade sich beziehen, und daß die zwey letzten Verse vermuthlich aus einer damals bekannten Serenade genommen sind. Die Griechen nannten sie sehr artig παρακλαυσίθυρον, welches so viel bedeutet, als ein klägliches Lied vor der Thüre gesungen.

In Spanien und Italien ist diese Galanterie gebräuchlicher, als bey uns. Die Mode der Serenaden macht einer Nation eben keine Unehre; wenigstens scheinet sie ein Beweis einer einfachen, natürlichen und unschuldigen Lebensart. In den Sitten, nach welchen ein Jüngling Scheue tragen muß, seine Liebe, oder auch blos unschuldige Galanterie gegen ein Mädchen, die noch nicht die Sei-

*) V. Generation harmonique. Ex. XXX.
**) L. I. Od. 25.

Geinige ist, durch eine Serenade an den Tag zu legen, ist schon etwas verdächtiges, oder wirklich unrichtiges.

Man giebt auch bisweilen den Namen der Serenaden der Musik, wenn sie auch blos instrumental wäre, die man etwa gewissen Personen zu Ehren, oder als einen Glükwunsch, bey angehender Nacht vor ihren Häusern aufführet, und die man insgemein im Deutschen Ständchen nennet.

Eine solche Musik ist um so viel angenehmer, da die Stille der Nacht ihren Eindruk natürlicher Weise vermehret.

Der Tonsetzer, der eine gute Serenade machen will, sie sey über einen Text, oder blos für Instrumente, hat sich vorzüglich eines einfachen, sehr fließenden Gesanges zu befleißigen, mehr consonirend als dissonirend zu setzen, und vornehmlich solche Instrumente zur Begleitung zu wählen, die in freyer Luft die beste Wirkung thun.

Serenata.
(Musik.)

So nennet man in Italien eine besondere Art der Musik, worüber mir folgende Beschreibung von einem Freunde mitgetheilt worden.

Die Serenata ist eine dramatisch vom Poeten abgehandelte Geschichte, oder andere Materie, welche, in Musik gesetzt, aufgeführt wird. Dies kann auf dem Theater oder im Zimmer geschehen. Ihr Hauptunterschied von der Oper ist: 1) daß sie nicht mit Action, und nicht mit theatralischen Kleidungen, auch nicht mit abwechselnden Decorationen, zuweilen nicht einmal mit eigentlichen Decorationen, aufgeführet wird; und 2) daß sie nicht so ausführlich und lang ist, als eine Oper, sondern gemeiniglich nur aus zwo Abtheilungen besteht. Den Namen hat sie von der Zeit, wenn sie gemeiniglich aufgeführet wird. Ist die Materie aus der Bibel, oder sonst aus der geistlichen Geschichte: so heißt sie Oratorium. Wenn, wie bisweilen doch geschieht, auf dem Theater eigentliche Action, theatralische Kleider, und veränderte Decorationen vorkommen: so ist ihre Benennung schon uneigentlich, und artet in die Operette aus. Ordentlicher Weise, besonders in Italien, sitzen die Sänger in einem halben Zirkel auf Stühlen auf dem Theater, und der eine, oder die mehrern, welche zu singen haben, stehen auf, so lange als sie singen.

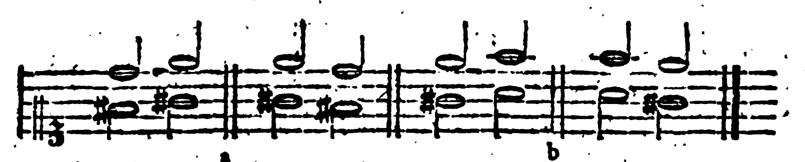
In den Werken des Metastasio findet man von allen Arten derselben, eigentlichen sowol als uneigentlichen, gute Beyspiele.

Sexte.
(Musik.)

Ist der sechste Ton der Tonleiter, oder ein Intervall von fünf diatonischen Stufen. Sie ist nach Beschaffenheit des Grundtones und der Tonart klein, groß und übermäßig. In der harten Tonart ist sie auf der Ober- und Untermediante der Tonica, und in der weichen auf der Tonica und Dominante klein, auf den übrigen Stufen groß. Die übermäßige kommt nicht in der Tonleit r vor, sondern entsteht, wenn die große Sexte noch durch ein Versetzungszeichen um einen halben Ton erhöhet wird; diese wird in der Umkehrung zur verminderten Terz*), und kann daher nicht wol für eine Consonanz gehalten werden: die kleine und große hingegen, wovon die erste aus der Umkehrung der großen, und die zweyte der kleinen Terz entsteht, sind ihrem Ursprunge nach Consonanzen, und gegen ihren Grundton allezeit conso-
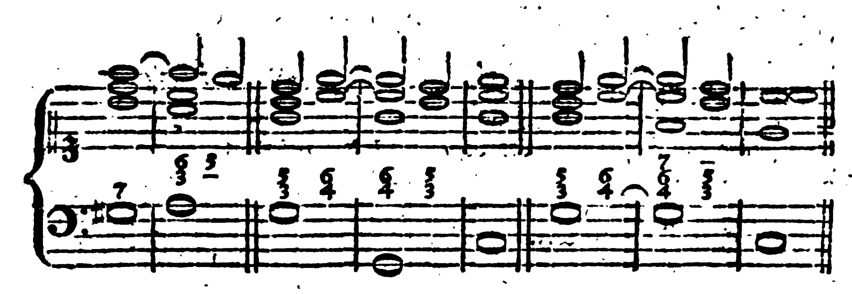
*) S. Terz.

consonirend *). Außer der Terz ist kein Intervall von so vielfältigem Gebrauch in der Harmonie, als die Sexte; sie kommt bey jeder Verwechslung des Dreyklanges und des Septimenaccords vor. Der zweystimmige Contrapunkt beruht fast blos auf Terzen- und Sextenabwechslungen *). Doch sind zwey kleine Sexten stufenweise nach einander im reinen Satz nicht wohl erlaubt, weil sie insgemein einen unharmonischen Queerstand verursachen, wie bey a; besser sind die, wo beyde Stimmen nur um einen halben Ton fortschreiten, wie bey b;



In der Melodie ist der Sextensprung von einiger Schwierigkeit, und im strengen Styl gänzlich verboten.

Wenn die Sexte ein Vorhalt der Quinte wird, so dissonirt sie, aber nicht gegen den Grundton, sondern gegen die Quinte, die an ihrer Statt erwartet wird, und mit der sie eine Secunde ausmacht. Zum Beyspiel:



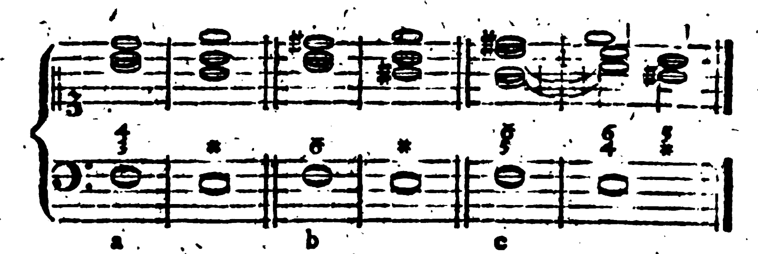
Bey dem ersten Quartsextaccord des zweyten Beyspiels ist sowol die Sexte als Quarte consonirend, weil sie beyde zu dem Dreyklang von C, der zum Grunde liegt, gehören. Bey dem darauf folgenden Quartsextaccord aber liegt der Dreyklang von G zum Grunde, wie dieses aus dem letzten Beyspiel erhellet, wo die Septime dem Dreyklang zugefüget wird: sowol Quarte als Sexte sind hier dissonirende Vorhälte, jene vor der Terz, und diese vor der Quinte, worin auch ihre Auflösung geschieht **).

Die übermäßige Sexte ist in ihrem Gebrauch weit eingeschränkter, als die große und kleine. Sie kommt vor, wenn man in der weichen Tonart einen halben Schluß mit dem Terzquartenaccord in der Dominante der Tonica machen will, wie bey a, und die große Sexte, um den folgenden Accord desto nothwendiger, und die Octave, worin die Sexte tritt, desto piquanter zu machen, noch um einen halben Ton erhöhet wird, wie bey b. Oft wird statt der Quarte auch die Quinte zu diesem Accord genommen, wie bey c; alsdann ist die Quinte die zufällige None vom Fundamentalton **).

Die

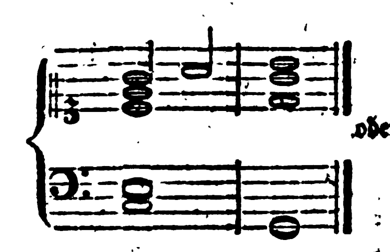
*) S. Consonanz.
**) S. Quartsextaccord.

*) S. Zweystimmig.
**) S. None; Septimenaccord.

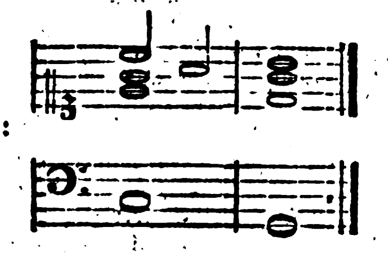


Die übermäßige Sexte ist von so großem Wolklange, daß zu vermuthen ist, daß man allezeit das Verhältniß 7 : 12, welches aus dem umgekehrten Verhältniß 6 : 7 *) entsteht, zu vernehmen glaube. Warum aber das Gehör bey der übermässigen Sexte nachgiebt, bey ihrer Umkehrung, nämlich der verminderten Terz, aber nicht, rührt vermuthlich daher, weil die Sexte in einer gewissen Entfernung von ihrem Grundton liegt, und gegen ihn nicht so genau verglichen werden kann, als bey der verminderten Terz, die ihrem Grundton so nahe liegt, und in unserm heutigen System insgemein nur eine reine Secunde, folglich gar nicht zu gebrauchen ist. Daher ist die übermäßige Sexte im contrapunktischen Styl, wo die Stimmen sich umkehren lassen müssen, gänzlich verboten; in der freyern Schreibart aber ist sie von großer Schönheit, und oft von Ausdruk, wenn sie mäßig gebraucht wird. Sie tritt, wie alle übermässigen Intervalle, einen Grad über sich *).

Bey halben Cadenzen läßt man bisweilen in einer Stimme des vorletzten Accordes die große Sexte durchgehen, wie hier:



oder:



Die Franzosen haben diese durchgehende Sexte zu einer dissonirenden Hauptnote gemacht, und daraus einen Grundaccord formiret, den sie l'Accord de Sixte - ajoûtée benennen. Daß dieser Grundaccord aber sehr überflüssig und eine bloße Chimäre sey, hat Herr Kirnberger in seinem Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes außer allen Zweifel gesetzt.

Sextenaccord.
(Musik.)

Er entsteht aus der ersten Verwechslung des Dreyklanges, nämlich wenn die Terz desselben zum Grundton genommen wird; die Quinte wird alsdann zur Terz, und die Octave zur Sexte. Von diesen wird nach Beschaffenheit der Umstände bald die Terz, bald die Sexte, bald die Octave

*) S. Consonanz; Terz.

*) S. Uebermäßig.

in der vierten Stimme verdoppelt. Man sehe die dem Artikel Dreyklang angehängte Tabelle, wo diese Verdopelungen bey dem Sextenaccord unter den Buchstaben h, i, k, ausgesetzt sind. Diese Verwechslung oder Umkehrung des Dreyklanges hat allemal eine Verminderung, oder Schwächung des vollkommenen Consonirens zum Grund, wird also vornehmlich da gebraucht, wo man die Octav, oder die Quinte in der Hauptstimme mitten im Zusammenhang nöthig hat. Da benimmt man diesen vollkommenen Consonanzen durch Verwechslung des Baßtones ihre befriedigende Kraft, hebt den Ruhepunkt, den sie verursachen würden, auf, und bringt folglich mehr Zusammenhang in die Melodie.

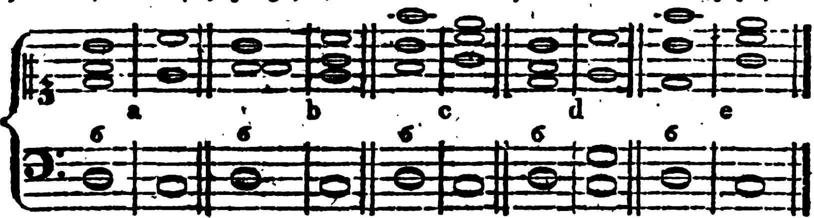
Im vierstimmigen Satz kommt es hauptsächlich darauf an, welches Intervall bey diesem Accord am schiklichsten verdoppelt werde, damit nicht verbotene oder unmelodische Fortschreitungen entstehen. Um hierin nicht zu fehlen, darf man nur darauf merken, daß kein Leitton*) verdoppelt werden müsse; folglich kann weder bey dem Sextenaccord, der aus dem Dreyklang der Dominante entsteht, noch überhaupt bey dem Sextenaccord, wo der Baßton einen halben Ton über sich in den Dreyklang steigt, die Octave verdoppelt werden, weil der Baßton als ein Leitton, nämlich als das Semitonium von dem folgenden Ton anzusehen ist. So kann auch keine Sexte oder Terz, die ein Leitton eines folgenden Tones ist, oder durch ein zufälliges Versetzungszeichen dazu gemacht worden, verdoppelt werden. In allen benannten Fällen würden entweder Octaven, oder sonst eine unsingbare Fortschreitnng entstehen. Es sind aber sowol in der Dur- als in der aufsteigenden Molltonleiter nur zwey Stufen, auf denen der Sextenaccord einen natürlichen Leitton in sich begreift, nämlich, wenn er auf der Septime, oder auf der Secunde der Tonica vorkommt. Im ersten Falle liegt der Leitton im Basse, im andern ist die Sexte dieser Leitton. Von diesem letzten Sextenaccord wird aber hernach noch besonders gesprochen werden. Alle übrigen Sextenaccorde auf den andern Stufen der Tonleiter sind ohne Leittöne, und vertragen daher jede Verdoppelung, wovon doch diejenige die beste ist, die in der Fortschreitung gegen die übrigen Stimmen nichts fehlerhaftes enthält, und am natürlichsten den Gesang befördert. Doch verdoppelt man bey keinem Sextenaccord ohne Noth die Octave in der Oberstimme, weil diese Verdoppelung in den äußersten Stimmen auch bey der vollesten Harmonie leer klingt.

Es kommt noch ein Accord vor, den Unerfahrne für diesen Sextenaccord halten könnten, der aber ganz von ihm verschieden ist; nämlich, wenn bey dem Terzquartaccord die Quarte weggelassen wird, welches vornehmlich geschieht, wenn die Quarte nicht vorhergelegen hat, so bleibt ein Sextenaccord, den die Franzosen l'accord de petite - Sixte nennen, übrig *). Weil dieser nicht aus dem Dreyklang, sondern aus dem Septimenaccord entsteht, wenn nämlich die Quinte desselben zum Baßton genommen wird, so muß man ihn von dem eigentlichen Sextenaccord wol unterscheiden. Er kommt nur auf der zweyten Stufe der Tonica vor, und besteht allezeit aus der kleinern Terz und großen Sexte, die gegen einander den Triton, oder die falsche Quinte ausmachen, der aufgelöset werden muß. Daher sind sowol Terz als Sexte bey diesem Accord Intervalle, die nicht verdoppelt werden soll-

*) S. Leitton.

*) Man sehe die hernachstehenden Beyspiele in Noten.

sollten: die Terz, weil sie die Septime vom Fundamentalton, und die Sexte, weil sie das Subsemitonium modi ist. Demohngeachtet wird die Terz oft verdoppelt, ja statt natürlicher Weise unter sich zu gehen, tritt sie bey mittelmäßigen Harmonisten, auch wenn sie nicht verdoppelt ist, fast allezeit über sich, wie bey a. In folgendem Beyspiel ist daher die Behandlung dieses Accords bey d und e der bey a, b und c vorzuziehen.

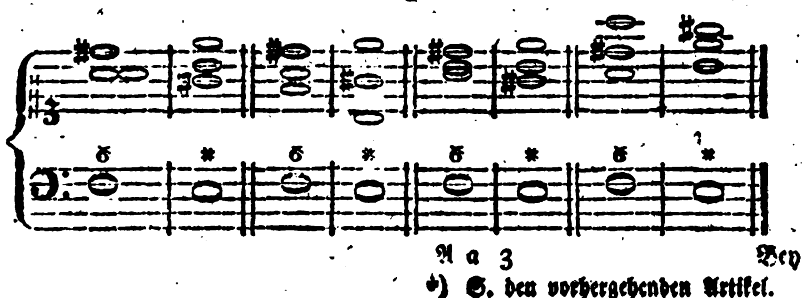


Weil der eigentliche Sextenaccord, der die erste Verwechslung des verminderten Dreyklanges ist, gerade so, wie der beschriebene aussieht, und dieselben Intervalle zu haben scheinet; so ist nöthig, daß man auch diese beyde wol unterscheide, welches leicht ist, wenn man nur auf die Fortschreitung der Harmonie Acht hat. Dieser gehört in den Durton der Untersecunde seines Baßtones, und führt zu dem Dreyklang der Tonica oder dessen ersten Verwechslung; jener hingegen gehört in den Mollton der Unterquarte des Baßtones, und führt zu dem Dreyklang der Dominante. Z. B.

6 6 6 *

Bey dem ersten findet die Verdoppelung der Sexte gar nicht statt; bey dem zweyten kann sowol Terz als Sexte und Octave verdoppelt werden.

Zu dem uneigentlichen Sextenaccord kann auch der übermäßige gerechnet werden, weil er ebenfalls aus der dritten Verwechslung des Septimenaccords entsteht, und derselben Behandlung fähig ist. Er kommt nur auf der sechsten Stufe der Molltonart, nämlich auf der kleinen Sexte vor, und führt, indem die übermässige Sexte einen halben Ton über sich und der Baßton einen halben Ton unter sich geht, zu dem Accord der Dominante *). Die Sexte, als ein vorzüglicher Leitton in diesem Accord, kann daher nicht verdoppelt werden, sondern nur die Terz, oder die Octave; doch muß die verdoppelte Octave nicht über, sondern unter der Sexte liegen, wegen des harten Verhältnisses der verminderten Terz. Man schlägt aber oft, statt der Verdoppelung, die Quarte, weil sie im Grunde zu diesem Accord gehöret, dazu an. Daher sind alle folgende Behandlungen dieses Accords in ihrer Art gut.

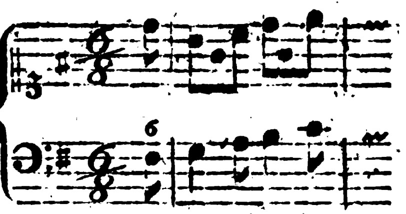


*) S. den vorhergehenden Artikel.

Bey der ersten und letzten Behandlung dieses Beyspiels ist eben das zu erinnern, was wir von der Verdoppelung der Terz bey dem uneigentlichen Sextenaccord gesagt haben. Die Gewohnheit hat diese Verdoppelung nicht allein erträglich, sondern fast angenehm gemacht. Und in der That, da man bey diesen Accorden den Fundamentalton vermißt: so wird auch das dunkle Gefühl der Septime, die hier zur consonirenden Terz wird, durch den angenommenen Wolklang derselben ganz ausgelöscht, und wir vertragen ihre Verdoppelung gerne, wenn nur eine davon unter sich geht.

Der uneigentliche und der übermäßige Sextenaccord schiken sich vorzüglich zu den Fragcadenzen *); von der Absicht des eigentlichen haben wir oben gesprochen. Wir haben aber hier noch eine wichtige Anmerkung darüber zu machen. Nämlich, so vielfältig sein Gebrauch in allen Arten der Musik ist, so behutsam muß man doch mit ihm bey Duetten, die von einem Baß begleitet werden, und überhaupt bey zwey hervorstechenden gleichen Begleitungsinstrumenten, als Flöten, Hoboen und dergleichen verfahren. Denn wenn die Sexte in der ersten, die Terz aber in der zweyten Stimme liegt, so machen beyde Stimmen gegen einander eine Quarte, die in zwey hervorstechenden Stimmen oder Instrumenten, zumal wenn sie frey angegeben wird, von der unangenehmsten Wirkung ist, geschweige, wenn deren mehrere auf einander folgen **).

Man kann mit dem Sextenaccord, der aus dem Dreyklang der Dominante entsteht, ein Stück im Anftakt anfangen, z. B.



aber kein Stük kann mit dem Sextenaccord beschließen, weil man nach ihm allezeit noch etwas folgendes erwartet.

* *

In W. Casp. Prinz Exercitat. music. theoretico-practic. oder musikal. Wissenschaft und Kunstübungen von jeder Concordanz, Dresd. 1687-1689. 4. handelt die 7te Kunstübung, von der großen Sexte, und die achte von der kleinen Sexte, deren Prüfung sich in Mitzlers Musik. Bibl. Bd. 2. Th. 2. S. 247. und Bd. 2. Th. 3. S. 50. findet.

Singen.

Das Singen, von dessen Ursprung wir bereits anderswo gesprochen haben *), hat ohne Zweifel die Erfindung und allmählige Vervollkommnung sowol der Dichtkunst als der Musik veranlasset. Anfänglich hatten diese beyden Künste keinen andern Zwek, als das Singen, wozu der Mensch in gewissen Umständen durch seine Empfindung eingeladen wird, zu vervollkommnen; beyde arbeiteten eine Zeitlang blos darauf, dem kunstlosen, nur aus der Fülle der Empfindung entstandenen Gesang eine gute Form zu geben, jene durch schikliche Worte, diese durch zusammenhangende, den Ausdruk der Empfindung schildernde Töne. Ob nun gleich in der Folge beyde Künste sich allmählig viel weiter ausgedehnt haben, so ist doch noch itzt das Singen der Hauptgegenstand der Musik und einer

*) S. Recitativ.
**) S. Duett.

*) S. Gesang.

ner der wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst *). Es scheinet zwar, daß viele die sogenannte Vocalmusik nur als einen Nebenzweig dieser Kunst ansehen; und man arbeitete an viel Orten zehnmal mehr für die Instrumentalmusik, als für das Singen. Dieses beweist aber nichts anders, als daß hier, wie in andern Dingen, das Vorurtheil die Menschen verleitet, die Bahn der Natur zu verlassen und Nebensachen zur Hauptsache zu machen.

Das Singen ist unstreitig das wichtigste und wesentlichste Werk der Musik, gegen welches alles übrige was sie hervorbringt, eine Nebensache ist. Gewiß ist die Gabe zu singen ein wohlthätiges Geschenk der Natur, das vorzüglich verdiente, durch Genie bearbeitet und zur Vollkommenheit gebracht zu werden. Es dienet, die vergnügtesten Empfindungen zu unterhalten und zu verstärken, Mühe und Arbeit zu erleichtern, und überhaupt jede Empfindung des Herzens auf die kräftigste und nachdrüklichste Weise zu äußern. Auch blos der leichtere Gesang, der zum gesellschaftlichen Vergnügen ertönet, hat sehr schäzbare Wirkung; weil dadurch jedes gesellschaftliche Gefühl auf die angenehmste Weise unterhalten wird. Worte, die für sich nur einen schwachen Eindruk machen würden, können, wenn sie gesungen werden, zur Sprache des Herzens werden, und eine ganze Versammlung in Rührung setzen. Da auch mehrere zugleich die nämlichen Worte singen können, so wird dadurch jeder in seinen Empfindungen durch die andern bestärkt; woraus denn eine Fülle des Vergnügens entsteht, das durch kein anderes Mittel in demselben Grad zu erreichen wäre. Singen ist endlich die leichteste und wirksamste Arzeney gegen alle Bitterkeit des Lebens. Eine betrübte Person kann durch eine sanfte Singstimme völlig wieder aufgerichtet werden.

*) S. Lied.

Daß das Singen eine weit größere Kraft habe, uns zu rühren, als jede andere Veranstaltung der schönen Künste, ist unstreitig. Die ganze Kunst der Musik ist eine Nachahmung der Singkunst; denn diese hat zuerst Anleitung gegeben, Instrumente zu erfinden, auf denen man die Töne der Stimme nachzuahmen suchte. Hat man es nun auf den Instrumenten so weit gebracht, daß man durch diese bloßen Töne so viel Leidenschaftliches ausdrüken kann: wie vielmehr muß nicht durch das Singen ausgedrükt werden können, da es noch die Worte zu Hülfe nimmt, und den Gegenstand nennt, der die leidenschaftlichen Töne verursachet? Ob nun gleich jeder Mensch singen kann, so singt doch einer vor dem andern besser, nachdem die Stimme des einen vor dem andern an Annehmlichkeit und Leichtigkeit einen Vorzug hat, und nachdem sie mehr geübt ist, und der Sänger einen bessern Vortrag hat. Daher ist aus dem Singen eine weitläuftige Kunst geworden, die die Regeln eines guten Vortrages an die Hand giebt. Denn da das Hülfsmittel der Sprache die Gegenstände der Empfindung schildern kann, welches die Instrumente allein nicht thun können: so ist das Singen mit der Musik nicht allein verbunden worden, sondern hat dadurch die Veranlassung zu Erfindung von Kunstformen, wo das Singen die Hauptsache ist, gegeben, welche zum Unterschied der Instrumentalmusik die Vocalmusik genennet wird. Daher ein Sänger sowol als ein Instrumentist dieselben Zeichen der Musik lernen, und sich in denselben Regeln eines guten Vortrages üben muß; doch muß dieses nicht so weit gehen, daß er sich nach den Instrumenten bilde, sondern diese müssen sich vielmehr nach seiner Stimme bilden. Das Vornehmste,

wonach ein Sänger streben muß, ist ein guter Geschmak; diesen muß er sich gleich anfangs durch Anhörung guter Singstüke eigen zu machen suchen. Hat er erst einen guten Geschmak, dann kann er zu seiner Uebung sich allerhand Schwierigkeiten aus Instrumentalstüken geläufig machen, damit er eine Fertigkeit erhalte, alles ohne Zwang vorzutragen; aber auch nur zu diesem einzigen Endzwek; denn aus diesen Schwierigkeiten sein Hauptgeschäfte machen, und damit nur Bewunderung erregen wollen, heißt die Stimme zu einem sehr unvollkommenen Instrument erniedrigen, und den Hauptvorzug, den sie vor allen Instrumenten hat, auf das Herz zu wirken, gänzlich aus den Augen setzen. Jede Schwierigkeit, sie sey noch so groß, kann auf diesem oder jenem Instrument nachgemacht und besser nachgemacht werden; aber mit Ausdruk gesungene Worte kann kein Instrument nachspielen. Hier bleiben für den Sänger Schwierigkeiten von einer andern Art übrig, wozu die bloße Fertigkeit der Stimme allein noch lange nicht genug ist; Schwierigkeiten, die so vielfältig sind, als es der Ausdruk ist. Jeder Ausdruk erfordert seinen eigenen Ton der Stimme, und überhaupt seinen besondern Vortrag. So verlangen zornige Worte einen trotzigen Ton, und einen abgestoßenen, ohne alle Manieren nachdrüklichen Vortrag; zärtliche Worte hingegen einen sanften, einschmeichelnden Ton, und, nach dem Grade der Zärtlichkeit, einen ziehenden und manierlichen Vortrag. Ein klagender unsicherer Ton, der zwischen dem Reinen und Unreinen schwebt, dringt bey rührenden Worten in die Seele, und ist den Sängern, die bloße Fertigkeit der Kehle besitzen, selten oder gar nicht gegeben. So kann ein ausdruksvoller Ton der Stimme einem Gesang, der in dem Munde eines andern Sängers von wenigem Ausdruk seyn würde, das höchste Leben geben, obgleich beyde denselben Gesang vortragen würden. Der Sänger befleißige sich auf leicht zu fassende und der Stimme angemessene Manieren; denn der gute Geschmack verlangt Zierrathen; er suche vornehmlich die verschiedenen Arten der Triller rund und deutlich zu machen, und sie mit Geschmak und Ueberlegung in der Melodie anzubringen; kleine Auszierungen der Melodie gehören auch hieher, in sofern sie von der Art sind, daß der Tonsetzer sie nicht hingeschrieben und sie der Willkühr des Sängers überlassen hat; doch hüte er sich, überall mit Manieren zu prangen, und darüber den Ausdruk des Ganzen zu vergessen: denn dadurch wird sein Vortrag jedem Zuhörer von Geschmak unausstehlich. Er mache es, wie der gute Baumeister, der die Menge und die Art der Zierathen nach dem Charakter des Ganzen anbringt, nämlich so, daß das Ganze dadurch nicht verstellt, sondern dadurch nur reizender wird. Eine Ariette von leichtem und fröhlichem Inhalt verträgt viele Manieren, ein pathetisches Singstük hingegen fast gar keine, u. s. f. Der manierliche Vortrag der Sänger hat in der Musik den ersten Grund zum verdorbenen Geschmak gelegt, so wie in der Gelehrsamkeit die manierliche Schreibart. Veränderungen der Melodie, nämlich wo ganze Sätze anders gesungen werden, als sie vorgeschrieben sind, können nur alsdenn gut seyn, wenn der Sänger dadurch das Fehlerhafte des Ausdruks in der Melodie ersetzt, und es folglich besser versteht, als der Tonsetzer. Da dieser Fall selten ist, zu geschweigen, daß der Sänger bey solchen Auszierungen die Harmonie in seiner Gewalt haben, und selbst ein Tonsetzer seyn muß, so kann es nicht fehlen, daß solche Variationen oft von dem übelsten Erfolg sind, und etwas ganz

anders

anders sagen, als der Tonsetzer gewollt hat. Diese Sucht zu variiren ist den Operncomponisten zu statten gekommen, und hat die Passageneingeführt, wo über bekannte Transpositionsharmonien eine nichtsbedeutende Folge von Tönen gelegt ist, die der Sänger nach Lust variiren, und dadurch eine noch weniger bedeutende Geschicklichkeit zeigen kann, da es in der That eine leichte Sache ist, über eine bekannte Folge von Harmonien gleichgültige, blos das Ohr ergötzende Variationen in Menge zu machen. Dieser bunte und schekigte Geschmak hat heut zu Tage in Italien, wo die Singkunst zu Hause gehöret, so überhand genommen, daß zu befürchten ist, die Singkunst sowol, als auch die Instrumentalmusik, die jener Schritt vor Schritt folget, werden auch bey uns bald in eine völlige Tändeley ausarten, wenn man nicht aufhören wird, die Castraten für die ersten Richter des wahren und guten Geschmaks zu erkennen, und ihren Modenkram für ächte Schönheiten der Kunst zu halten.

Man muß sich wundern, daß in den Büchern, die zur Singkunst Anleitung geben, wenig oder gar nichts sich auf den Ausdruk beziehendes gelehret wird, da dieses doch hauptsächlich dasjenige ist, wodurch die Stimme sich vor allen Instrumenten am meisten auszeichnen kann. Man lehrt den Sänger blos die Noten, Manieren und Passagen ꝛc. Tosi hat hin und wieder in seiner Anleitung zur Singkunst nützliche Anmerkungen über den Vortrag, wenn er Ausdruk haben soll, gemacht, und jeder Sänger sollte sie auswendig wissen. Daß der Sänger nicht mitten in einem Wort Athem holen, und daß er die Worte deutlich aussprechen müsse, versteht sich zwar von selbst; dennoch wird häufig hierwider gefehlet. Dieses ist nirgends so unangenehm, als in Recitativen, wo, wenn man die Worte nicht versteht, man aus der ganzen Musik nichts machen kann. Da das Recitativ blos für die Singstimme gemacht ist, und auf keinem Instrument gespielt werden kann, so ist der Vortrag desselben eine Hauptsache für den Sänger. Er muß die Gemüthsbewegung und den eignen Ton eines jeden Affekts genau kennen, und singend sprechen; jede Abänderung der Leidenschaft bis auf die feinsten Schattirungen in den Worten bemerken, und seinen Vortrag darnach einrichten; er muß die nachdrüklichsten Worte und die nachdrüklichste Sylbe solcher Worte genau kennen, und darauf den Nachdruk legen, aber über andere, die von keiner großen Bedeutung sind, wegeilen; jedes Comma, und die übrigen Abtheilungen der Rede, muß er durch schikliche Senkung der Stimme weniger oder mehr fühlbar machen. Dieses gehört zur Deutlichkeit des Vortrags; aber es muß immer in einer Sprache geschehen, die der leidenschaftlichen Person, die er vorstellt, angemessen ist. Stärke und Schwäche, geschwindere und langsamere Bewegung, Takt und Pausen, alles hängt hier blos von dem Sänger ab, der, wenn er sich nicht völlig in die Leidenschaft versetzt, die die Worte ausdrüken, statt einer rührenden Sprache, der kein Mensch widerstehen kann, eine Misgeburt zur Welt bringt, und seinen Zuhörern Ekel und Langeweile macht. Jede Arie kann auch von einem mittelmäßigen Sänger gut vorgetragen werden; aber das Recitativ ist nur das Werk eines vollkommenen Sängers, der jede Leidenschaft kennt, und jeden Ton derselben in seiner Gewalt hat.

Es ist nicht zu läugnen, daß eine schöne Stimme viel wieder gut macht, was am Vortrag fehlet. Dem kunstgelehrten Sänger gilt diese Entschuldigung nichts; aber dem Liebhaber und vornehmlich dem Frauenzimmer,

denen die Natur vorzüglich vor den Männern eine schöne und dauernde Stimme gegeben hat, sollte diese Wahrheit eine Anreizung seyn, sich im Singen zu üben, und ihrem Geschlechte dadurch eine der größten Zierden zu geben. Die einsamen und stillen Verrichtungen, die das Frauenzimmer hat, sind ihnen zum Singen so bequem, daß man glauben sollte, der Schöpfer hätte ihnen darum eine so schöne Stimme gegeben, weil sie die Bequemlichkeit haben, sie zu üben und zu nutzen. Wie angenehm kann sich ein Frauenzimmer einer ganzen Gesellschaft durch ein einziges Lied machen, das sie mit Anstand und einer mäßigen Geschiklichkeit singt? Wie leicht vergißt man beym schönen Gesang, daß die Sängerin nicht schön ist; und wie leicht kann sie dadurch sich eine ganze Gesellschaft unterwürfig machen? Ein Lied von der Tugend, von den Glükseligkeiten des häuslichen Lebens, von der Freude, die aus reinen Quellen entspringt, u. d. gl. aus dem Munde eines tugendhaften Frauenzimmers würde auf manchen Menschen mehr wirken, als die gutgemeintesten Warnungen, Vermahnungen und Lehren.

Das Singen hat auch noch den Nutzen, daß man die Worte, die man singt, weit eher behält, als die man blos liest; denn durch das Singen dringen die Worte desto tiefer ins Herz: daher die Alten alle ihre Lehren und Tugendsprüche in Verse brachten, und sie sangen. Ueberhaupt war bey den Alten das Singen in großem Ansehen; ihre größten Festtäge wurden mit Singen zugebracht.

* *

Von dem Singen, und zwar von dem Choral- und Figuralgesang zugleich, handeln, in lateinischer Sprache: Nic. Vollicius, oder Bollicius (Opus aureum Musicae castigatiss. de Gregoriana et figurativa atque Contrapuncto simplici . . . Colon. 1501. 4. Luter. 1512. 4. Auch soll der Verf. noch ein Enchiridion Musices, und Institutiones Music. geschrieben haben.) — Sim. a Quercu, oder van der Eycken (Opusc. Music. . . de Gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici . . . Vien. 1509. 4. Landsh. 1516. 4.) — Wencesl. Philomathes de novo Domo oder Neuhauß (Liber . . . de regimine utriusque cantus et modo cantandi, Lips. 1518. 8. In lat. Versen. Compendium Musices, Witteb. 1534. 8. — Seb. von Felstin (Opusc. utriusque Music. tam choralis quam etiam mensuralis . . . . Crac. 1519. 4.) — Bernh. Bogentanz (Rudim. utriusque Cantus, Colon. 1528. — Lampadius (Compend. Musices tam figurati quam plani cantus, ad formam dialogi . . . . Bern. 1539. 8.) — Hier. Metzelius (Compend. Musices tam choralis quam figuralis . . . . Hamb. 1660. 8. Deutsch und lat. in Frag und Antwort.) — — In italienischer Sprache: Piet. Aaron (Compendiolo di molti dubbj, segreti e sentenze intorno al canto fermo e figurato . . . Mil. (1516.) 8. Lat. sehr verändert, von Ant. Flaminio, Bon. 1516. 8. Das Werk ist in 2 Theile abgetheilt, wovon der erste vom Choral, der zweyte vom Figuralgesang handelt.) — Angel. da Piccitono (Fior angelico di Musica . . . Vin. 1547. 4. In 2 Büchern.) — Vinc. Lusitano (Introduz. facilissima e novissima di Canto fermo e figurato, Contrapunto etc. Rom. 1553. Ven. 1561. 4.) — Adriano Banchieri (Cartella music. del Canto figurato, fermo e Contrapunto; Ven. 1614. 4. Ist bereits die 3te Ausg.) — Simone Zappa (Regolette del Canto fermo e figurato Ven.) — — In spanischer und portugiesischer Sprache; G. Mart. de Uscargui (Arte de Canto Llano, contrapunto y de Organo, Sarag. 1512. 8.) —

Agost.

Agost. de Cruz (Duas Artes, huma de Cantochaõ por estylo novo, outra de Orgaõ com figuras muito curiosas 1632.) — — In französischer Sprache: Jean le Gendre (Introduction à la Musique . . Par. 1554. 8.) — — In deutscher Sprache: Frz Xav Murschhauser (Fundamentalische Handleitung so wohl zur Figural- als Choralmusik, München 1707. Querfol. — —

Die, von dem Choralgesange allein handelnden Schriftsteller, sind, bey dem Art. Choral angeführt. — —

Von dem Figuralgesange, Italienische Schriftsteller: Franc. Caza (Trattato vulgare del Canto figurato, Mil. 1492. 4. — Ungen. Tractatus Musices, Ven. 8. und mit dem Titel, Compendium Musices . . . 1509. f. Ein Werk mit ähnlichem Titel ist ebend. 1498 gedruckt. — Giov. Cam. Maffei (Discorso filosofico della voce e del modo di cantare di Garganta . . . Nap. 1563. 8.) — Giovbat. Bovicelli (Regoli di Musica . . . Ven. 1594. 4.) — Hier. Cardanus († 1576. Praecepta canendi, Lib. V.) — Illuminato Bresciano (Il Tesauro illuminato di tutti i tuoni di Canto figurato . . . Ven. 1581. 4.) — Ott. Durante (Arie devote le quali contengono in se la maniera di cantar con grazia, l'imitazione delle parole, e il modo di scriver passaggi, ed altri effetti . . Rom. 1608. f.) — Giov. Bat. Rossi (Organo de' Cantori per intendere da se stesso ogni passo difficile che si trova nella Musica, Ven. 1618. 4) — Giac. Carissimi (Seine „Singekunst, und leichte Grundregeln, die Jugend in der Musik zu perfectioniren," ist nur in dieser Uebersetzung, Augsb. 1696. 4. 3te Aufl. bekannt. Auch ist sie bey dem „Wegweiser zur Kunst, die Orgel recht zu schlagen" . . . Augsb. 1700. 4. so wie ebend. im J. 1731. wieder zum sechsten Mahle gedruckt worden.) — Piet. Franc. Tosi (Opinioni de' Cantori antichi e moderni, o siano Osservazione sopra il Canto figurato, Bol. 1723. 8. Deutsch, von Jos. Frz. Agricola, Berlin 1757. 4. Englisch von Galliard 1742.) — J. B. Manzini Pensieri e Riflessioni pratiche sopra il Canto figurato, Vin. 1774. 4. Französisch. von M. A. Desaugiers, Par. 1776. 4.) — —

Französische Schriftsteller: Emery Bernard (Methode courte et facile pour apprendre à chanter, Orl. 1561. 4. Gen. 1570. 4.) — Pierre Julien (Le vrai chemin pour apprendre à chanter toute sorte de Musique, Lyon 1570. 8.) — Jean Millet (La belle methode, ou l'art de bien chanter, Lyon 1666. 4.) — Von zwey Ungenannten habe ich in der Geschichte der Musik des P. Martini, zwey, um eben diese Zeit (1666) erschienene ähnliche Werke, als Instruction pour comprendre en bref les preceptes et les fondemens de la Musique, Par. 1666. und Methode facile pour apprendre à chanter la Musique par un Maitre célébre, Par. 1666. angeführt gefunden. — Bailly (Remarques curieuses sur l'art de chanter, Par. 1669. 12.) — Jean Rousseau (Methode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique, Amst. s. a. 8.) — L'Affilard (Principes très faciles qui conduiront . . . jusqu'au point de chanter toute sorte de Musique à livre ouvert, Amst. s. a. (1710.) 8.) — Phil. Rameau (Reflex. sur la maniere de former la voix et d'apprendre la Musique . . . . Par. 1752. 8.) — Berard (L'art du Chant, Par. 1755. 8. Das Werk besteht aus 3 Th. wovon der 1te von der Stimme, in Beziehung auf Gesang; der 2te von der Articulation und Pronunciation; der 3te von der richtigen Intonation, Verbindung der Töne, Ausdruck und den Manieren handelt.) — Blanchet (Der Biblioth. der schönen Wissenschaften, Bd. 4. S. 822. zu Folge, ist der vorhergehende mit diesem Eine Person; nach dem Essai sur la Musique, Bd. 3. S. 585. sind es aber zwey und der letztere soll

soll seine L'art, ou les Principes philosophiques du chant, Par. 1756. aus dem Werke des erstern entwendet haben. S. auch H. Forkels Litterat. S. 312.) — Morel de Lescer (Science de la musique vocale, Par. 1759. 4. Liege 1768. 4. — Mosll. Duval (Methode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste et avec gout.) — Cajon (Les Elemens de Musique, Par. 1772. 8.) — Ungen. Le developpement de l'ouie par les Sons de la Musique, wurde im Journ. Encycl. M. May 1778 angekündigt.) — F. Thieme (Elemens de Musique prat. et Solfeges nouv. pour apprendre la Musique et le goût du chant. Par. 1784. — Martini (Melopée moderne, ou l'art du chant reduit en principe, Lyon 1792. in 2 Th., wovon der erste von der Art und Weise des Unterrichtes im Gesange handelt, und der zweyte Uebungsstücke enthält.)

Englische Schriftsteller: Ashworth (Introduction to the art of singing ...) — Will Bathe (A brief Introduction to the true art of Musicke .. Lond. 1584. 4. Verändert unter dem Titel A briefe introduction to the skill of Song. ...) — Piet. Reggio (A Treatise to sing well any Song whatsoever, Oxf. 1677.) — Ungen. (A new and easy way to learn to sing by book, Lond. 1686. 8. S. den Catal. Bibl. Bodl. Art. Musica.) — Ungen. (A brief discourse of the italian Manner of singing, wherein is set down the use of those graces in singing, as the Trill and Gruppo ...) — Robinson (Essay upon Vocal-Musik 1715. 12.) — Corn. Gilson (Lessons on the practice of Singing. Edinb. 1759. 4.) — Nares (Treatise on Singing, Lond. 1770.) — Ans. Bayley (A practical Treat. on Singing and Playing with just expression and real elegance, Lond. 1771. 8.) — —

Holländische Schriftsteller: Ger. van Roy (Convivium Cantor. Mon. 1524. 4. — Dirk van der Hoogh (De Gronden van het Vocaal-Muzyk Amst. 1769. Ist aber ursprünglich früher erschienen. — —

Deutsche Schriftsteller: Sebast. Virdung (Verdeutschte Musica, Bas. 1511. 8.) — Nic. Faber (Rudim. Musices, Aug. Vindel. 1516. 4.) — Mart. Agricola (Eine kurze deutsche Musika mit 63 schönen lieblichen Exempeln, in vier Stimmen ... Wittenb. 1528. 8. Besteht aus 9 Kap. Rudimenta Musices .. Viteb. 1539. 8. Quaest. vulgarior. in Music. pro Magdeburg. scholae pueris ... Magd. 1543. 8. Die beyden letztern zusammen, mit dem Titel: Duo libri Musices, Viteb. 1561. 8. Ob nicht die deutsche Musica figuralis desselben, Wittenb. 1532. 8. u. das Schriftchen, von den Proportionibus, wie sie in die Noten wirken, Wittenb. s. a. 8. eben diese, und die angeführten lateinischen nur die Uebersetzungen davon sind, weiß ich nicht zu entscheiden.) — Mart. Cromer (Musica figurativa .... Bey Seb. Felstins Opusc. Musices ... Crac. 1534. 4.) — Joh. Spangenberg (Quaest. musicae .. North. 1536. 8. Viteb. 1542. 8. Lips. 1561. 8. Col. 1598. 12.) — Seb. Heyden (Tractatus de Arte canendi ac vero signor. in cantibus usu, Lib. II. Nor. 1537. 4. 1540. 4. Das 1te Buch handelt. in 8 Kap. de Musica quid sit et unde dicta; de scala, clavibus et cor. usu; de intervallis; de solmisatione; de tactu; de notulis; de punctis; de pausis; das zweyte Buch, in 8 Kap. de mensura; de prolatione; de tempore; de modis; de proportionibus; de augmentatione et diminutione; de eodem tactu ac resolutione diversorum signorum; de tonis. In wie fern eben dieses Werk. Music. Stichiosis, worin vom Ursprung und Nutzen der Musik, von der Scala, den Clavibus, Pausis, Tonis und vom Takt gehandelt wird, Nürnb. 1529. 8.

Zehn-

Aehnlichkeit mit diesem Werke hat, weiß ich nicht.) — Heinr. Faber (Compendiol. Musicae . . . Brunsv. 1548. 8. Lips. 1571; Erph. 1609. 4. Auch hat. Melch. Vulpius es deutsch und lat. Jena 1610. Erf. 1665. 8. herausgegeben. Uebrigens kann der Verf. nicht wohl, wie H. Forkel S. 305 sagt, im J. 1598 im 55ten Jahre seines Alters gestorben seyn, weil er sonst sein Werkchen schon im 5ten J. seines Lebens geschrieben haben müßte.) — Adrian Petri, oder Petitus (Comp. Mus. de modo ornate canendi . . . Nor. 1552. 8.) — Nic. Roggius (Musica practica, s. Artis canendi Elementa, Guelpherb. 1566. 8. Hamb. 1596. 8.) — Christph. Rid (Seine deutsche Musik, Nürnb. 1573. 8. ist aus Heinr. Fabers latein. Compend. gezogen.) — Valent. Götting (Compend. Music. modulator. Erphord. 1587. 8.) — Adam Gumpelzhaimer (Compend. Music. August. 1595. 4. Verb. und verm. 1611. 4.) — Georg Quitschreiber (De canendi elegantia, Jen. 1598. 4. Nur ein Bogen.) — Musica nova, Neue Singekunst, da sowohl Frauen- als Mannspersonen in einem Tag können lernen mitsingen, Steinfurt 1602. 4. — Heinr. Orgosini (Neue Singekunst, Leipz. 1603. 8. latein. und deutsch.) — Introductio in Artem Music. pro schola Vesaliensi 1604. 8. — Christph. Demantius (Isagoge Artis mus. Nor. 1607. 8. Freyb. 1656. 8. 9te Aufl. deutsch und lat.) — Heinr. Baryphonus od. Grobstimm (Isagoge Music. Magd. 1609. 8. Wahrscheinlicher Weise eben dieses Werk, unter dem Titel, Ars canendi, Aphorism. succinctis descripta et not. philos. mathem. physic. et histor. illustr. Lips. 1630. 4. Noch wird von eben diesem Verf. eine Introductio musica angeführt, welche mir nicht näher bekannt ist.) — Mat. Beringer (Die freye liebliche Singekunst, Nürnb. 1610.) — Joh. Schuchmann (Compend. Music. Halle 1616. 8. deutsch.) — Erh. Büttner (Rudim. Music . . . Cob. 1623. 8. Jena 1625. 8. deutsch.) — Heinr. Grimm (Unterricht, wie ein Knabe nach der alten guidonischen Art zu solmisiren leicht angeführt werden könne. Magd. 1624. 8.) — Joh. Crüger (Praecepta Mus. pract. figuralis, Ber. 1625. 8. Vermehrt und Deutsch, unter dem Titel, Rechter Weg zur Singekunst, Berlin 1660. 4. Quaestion. Music. practicae, Berol. 1650. 8.) — Nic. Gengenbach (Neue Singekunst, Leipz. 1626. 8.) — Joh. Christph. Pfreundner (Richtige Unterweisung zur Singekunst, Straßb. 1629. 8.) — Rudim. Music. pro Gymn. Geldro-Velaiaco, Amstel. 1636. 4.) — Sigism. Theoph. Staden (Rudimentum Music., d. i. Kurze Unterweisung des Singens . . . Nürnb. 1636 und 1648. 8. — Laurent. Ribov (Enchir. mus. oder kurzer Begriff der Singkunst, 1638. 8. aber die 2te Aufl.) — Dan. Friderici (Deutsche Musica figuralis; Rost. 1638. 8. (5te Aufl. 1677. 8.) — Amb. Profius (Compend. Music. darin gewiesen wird, wie ein junger Mensch . . möge singen lernen, Bresl. 1641. 4.) — Wolfg. Hase (Einführung in die Musik . . . . Gosl. 1644 und 1657. 8.) — Georg Friedr. Reinmann (Musikbüchlein, Erf. 1644. 8.) — Otto Gibelius (Seminar. modulator. vocal. d. i. Ein Pflanzgarten der Singkunst . . Zelle 1645. 4. Brem. 1658. 8. — Joh. Weichmann (Musica, oder Singekunst, 1647. 8. — Joh. Rud. Ahle (Teutsche, kurze Anleitung zu . . . Singekunst, Erf. 1648. Mit Anm. von J. G. Ahle, Erf. 1690 und 1704. 8.) — Joh. Andr. Herbst (Musica moderna prattica, ovvero maniera del buon canto, d. i. Eine kurze Anleit. wie Knaben . . . auf jetzige ital. Manier, mit geringer Mühe recht gründlich können unterrichtet werden . . . Nürnb. 1641. 4. 1653. 4. (2te Aufl.) 1658. 4. Auch wird in der Litterat. der Musik, Nürnb. 1783. 8. S. 41. eine Aufl. v. J. 1642 angeführt. Die vom J. 1611 besitzt H. Ka-

pellmei-

pellmeister. Hiller.) — Nic. Stenger (Manuduct. ad Music. theoret. d. i. Kurze Anleitung zur Singekunst .... Erf. 1653. Hildesh. 1659. 1666. 8. — Mart. Heinrici (Myrti Ramus pro Discentibus, oder deutsche Singekunst Halle 1665. 8. Myrti Ramus pro Docentibus, ebend. 1665. 8.) — Wolfg. Casp. Prinz (1) Anweisung zur Singekunst 1666. 1671. 1685. 2) Comp. Musio. signatoriae et modulatoriae vocalis, d. i. kurzer Begriff aller derjenigen Sachen, so einem, der die Vocalmusik lernen will, zu wissen von nöthen seyn. 1668. Dresd. 1689. 8. 1714. 8. Besteht aus 2 Th. wovon der erste, in 5 Kap. die Zeichenlehre und der zweyte die Anweisung zum Singen in 6 Kap. enthält. 3) Musica modulator. vocalis oder Manierliche und zierliche Singekunst ... Schweidn. 1678. 4. 1689. 4. Besteht aus 13 Kap. deren Inhalt sich in Forkels Litterat. S. 309. und in J. Adlungs Anleit. S. 740 der 2ten Ausg. findet.) — Erasm. Gruber (Synops. Music. oder kurzer Innhalt, wie die Schuljugend kürzlich ... in der Singekunst abzurichten, Regensb. 1673. 8. Gruber hat aber eigentlich nur die Vorrede dazu gemacht.) — Hier. Gradenthaler (Horologium Musicum, oder Treu wohlgemeinter Rath .. Regensb. 1676. Nürnb. 1687. 8.) — Joh. Ulich (Kurze Anleitung zur Singekunst in einer Tabelle, Wittenb. 1678. f.) — Joh. G. Fischer (Manuduct. lat. germ. ad Music. vocal. Gött. 1680. 8.) — Wolfg. Mich. Mylius (Rudimenta Musica .... Gotha 1686. 8. deutsch.) — Joh. Casp. Lange (Method. nov. et perspic. in Arte mus. ... .. Hildesheim 1688. deutsch.) — Georg Falke (Idea boni Cantoris, d. i. getreue und gründl. Anleitung u. s. w. Nürnb. 1658. 4.) — Christ. Hofmann (Kurze Anweisung zur Singekunst, Jena 1689. 8.) — Nic. Zerleder (Musica figuralis ...) — Joh. Rud. Stierlein (Der erste Th. s. Trifolium Musicale, Stuttgart 1691. 4. besteht aus einer „Unterweisung, wie ein Anfänger die Fundamente im Singen legen solle.") — Moritz Feyertag (Syntaxis minor zur Singekunst, Duderst. 1695. 4.) — Adam Sigism. Martini (Gründliche und leichte Unterweisung, wie man, nach Anleitung des deutschen Alphabeths die ganze Wissenschaft der heutigen Vokalmusik fassen kann, Giessen 1700. 8.) — Joh. Hier. Grav (Gespräch ... von der Singkunst, Brem. 1702. 8.) — Joh. Sam. Beyer (Primae lineae Music. vocalis, d. i. Kurze, leichte, gründl. Anweisung u. s. w. ... Freyb. 1703 längl. 1730. 4.) — Heinr. Fuhrmann 1) Musikalischer Trichter ... Frankf. 1706. 4. 2) Musica vocalis in nuce, d. i. Richtige und völlige Unterweisung zur Singekunst ... Berl. 1728. 8.) — Joh. Quirsfeld (Breviar. Music. oder Kurzer Bericht wie ein Knabe leicht und bald zur Singekunst gelangen ... kann, Dresden 1717. 8. Ursprüngl. soll das Werk schon 1675 erschienen seyn.) — Joh. Casp. Ammerbacher (Kurze und gründliche Anweisung zur Vokalmusik ... Nürnb. 1717. 8.) — Jos. Frz. Bern. Maier (In seinem Neu eröffneten theoretisch- und practischen Musiksaal, Nürnb. 1732 und verm. 1741. 4. wird auch vom Singen gehandelt.) — Jos. Joach. Ben. Mönster (Musices Instruct. ... d. i. Kürtzist, doch wohl gründlicher Weg .... die edle Singkunst .... zu erlernen ... Schwäb. Halle 1732. 4. Augsb. 1741. 4. 1756. 4.) — Frdr. Wilh. Marpurg (Anleitung zur Musik und zur Singekunst besonders ... Leipz. 1763. 8.) — Ign. Frz. Xav Kürzinger (Getreuer Unterr. zum Singen mit Manieren ... Augsb. 1763. 4.) — Joh. Ad. Hiller (1) Anweisung zum musikalischrichtigen Gesange .... Leipzig 1774. 4. 2) Exempelbuch der Anweisung zum Singen ... Leipz. 1774. 4. 3) Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesange ... Leipz. 1780. 4. Handelt, in 8 Kap. Von den Eigenschaften der Stimme und deren Verbesserung; vom guten Vortrage in Ansehung

des

des Gebrauchs der Stimme; vom guten Vortr. in Ansehung der Verbindung des Textes mit den Noten; vom guten Vortr. in Ansehung der Manieren; vom guten Vortr. in Ansehung der Passagien; vom guten Vortr. in Ansehung der versch. Gattungen von Tonstücken; von den Kadenzen; von der willkührlichen Veränderung der Arie. 4) Kurze und erleichterte Anweis. zum Singen für Schulen in Städten und Dörfern, Leipz. 1792. 4.) — G. Jos. Vogler (Stimmbildungskunst, Mannh. 1776. 8.) — Georg Frd. Wolf (Unterricht in der Singekunst, Halle 1784. 8. Der Inhalt findet sich in den Beytr. zur Litterat. der Musik, S. 90.) — Christoph Friedr. Wilh. Nopitsch (Versuch eines Elementarbuches der Singkunst ... Nördlingen 1784. 4.) — Joh. Gottl. Portmann (Kurzer musikal. Unterricht ... mit 28 platten Beyspielen, Darmst. 1785. 4.) — J. J. Walder (Anleit. zur Singkunst ... Zür. 1788. 4.) — Singschule von verschiedenen Componisten, Wien 1789. — — S. übrigens die Art. Choral, Musik (practische, S 458.) Solmisation, u. d. m. — —

Singend.

(Musik.)

Es ist für den Tonsetzer eine Hauptregel, sowol in der Vocal- als Instrumentalmusik cantabel, das ist, singend zu setzen. Diese Regel schließt sowol die einzeln Fortschreitungen jeder Stimme, als überhaupt die Melodie eines ganzen Stücks ein, die, je cantabler sie ist, je mehr dem leidenschaftlichen Gesang der Menschenstimme nahe kommt. Will der Tonsetzer hierin glüklich seyn, so muß er vor allen Dingen selbst singen können. Hasse und Graun haben darum so singend setzen können, weil sie selbst große Sänger waren. Hat die Natur ihm eine reine Stimme versagt, so muß er wenigstens alles, was ihm vorkommt, in Gedanken singen können, daneben keine Gelegenheit aus der Acht lassen, gute Sänger zu hören, und auf ihren Vortrag zu merken; er muß die Ausarbeitung solcher Meister, die das Singende in ihrer Gewalt haben, vorzüglich durchstudiren, und sich in bloßen Melodien ohne alle Begleitung üben, bis er anfängt, singend zu denken und zu schreiben. Ohne dieses wird er harmonisch richtig, aber niemals singend zu setzen im Stande seyn. Das Singende ist die Grundlage, wodurch die Melodie zu einer Sprache, und allen Menschen faßlich wird. Fehlt einem Tonstük diese Eigenschaft, so werden wir es bald müde, weil ihm das Wesentlichste fehlt, wodurch es unsere Aufmerksamkeit fesseln sollte.

Man pflegt über Stüke, die etwas Arienmäßiges und eine mäßige Bewegung haben, noch Cantabile zu setzen, um anzudeuten, daß man sie besonders singend vortragen soll. Ein solcher Vortrag geschieht in einer mäßigen Stärke; die Noten werden mehr geschliffen, als abgestoßen, und man enthält sich aller solcher Manieren und Arten des Vortrages, die der Singstimme nicht angemessen sind.

Singstimme.

(Musik.)

So benennt man in der Vocalmusik diejenige, oder diejenigen Stimmen *), die gesungen werden. Durch die Singstimme wird die Instrumental- von der Vocalmusik unterschieden.

Die menschliche Stimme hat vor allen Instrumenten in Ansehung ihres wahrhaftig leidenschaftlichen Tones, der so mannichfaltig ist, als es mannichfaltige Leidenschaften giebt; und vornehmlich wegen der Bequemlichkeit, mit dem Gesang zugleich Worte zu

*) S. Stimme.

zu verbinden, die den Gegenstand der Leidenschaft schildern, einen so grossen Vorzug, daß die Singstimme in allen Tonstüken, wo sie vorkommt, mit Recht die Hauptstimme ist, der die Instrumente nur zur Begleitung dienen. Wer daher eine vollkommen gute Singstimme setzen kann, kann das Vornehmste in der Musik. So leicht dieses aber zu seyn scheinet, wenn man eine Graunische Singstimme ansieht, so viel Schulen müssen doch vorher durchgegangen werden, ehe man die Kunst so in seiner Gewalt hat, daß man den Zwang der Worte nicht mehr fühlet, und sie in einem fließenden leichten Gesang auszudrüken im Stande ist, der dieselbe rhythmische Abtheilung, und denselben Ton und Charakter habe, die in den Worten liegen. Wer nicht selbst singen kann, und von Natur einen fließenden schönen Gesang und feines Gefühl hat, ob er gleich Concerte, Fugen und Contrapunkte zu machen im Stande seyn würde, der ist zur Singcomposition untüchtig. Seine Singstimme wird eher das Ansehen eines Solfeggio zur Uebung, als eines leidenschaftlichen Gesanges haben, und seine Melodie entweder steif oder gemein seyn. Zur Singstimme taugt nur fließender, ausdruksvoller, mit den Worten übereinstimmender Gesang; dies aber ist nicht Jedermanns Sache. Wer darin glüklich seyn will, muß außer den Künsten des Satzes das Singen selbst wie Graun und Hasse völlig in seiner Gewalt haben. Außer dem aber wird eine gute Kenntniß der Sprache, der Prosodie und der metrischen Einrichtung des Textes erfordert. Denn es ist ungemein anstößig, wenn auch nur hier und da in einzeln Stellen die metrische und rhythmische Beschaffenheit des Gesanges der, die im Texte liegt, widerspricht. Im folgenden Artikel wird dieses ausführlicher gezeiget.

Singstük.

Diesen Namen giebt man allen Tonstüken, worin eine oder mehrere Singstimmen vorkommen, sie mögen von Instrumenten begleitet seyn, oder nicht. Die Singstimme ist in diesen Stüken die Hauptstimme; auf welche der Tonsetzer sein ganzes Augenmerk richten muß. Aber nicht jedem ist es gegeben, in Singstüken glüklich zu seyn; am wenigsten denen, die selbst nicht singen können, noch das Singende in ihrer Gewalt haben. Denn hier kommt es nicht blos auf harmonische Kenntnisse und auf den reinen Satz allein an, nicht blos auf Erfindung und richtige Anordnung mancher Sätze, damit sie ein wolklingendes Ganzes ausmachen, nicht auf künstlich angebrachte Contrapunkte, sondern auf einen mit Kunst und Geschmak gesetzten fließenden Gesang: alles, wodurch ein Instrumentalcomponist sich hervorthun kann, ist einem Singcomponisten, der uns rühren soll, noch nicht hinlänglich. Er muß überdem ein vorzüglich empfindsames Herz haben, das allen leidenschaftlichen Eindrüken offen steht; er muß ein Beobachter der menschlichen Leidenschaften seyn, in sofern jede sich durch ihren eigenen Ton und durch die Gemüthsbewegungen, die sie hervorbringt, äusert; er muß im Stande seyn, diesen Ton und jede Gemüthsbewegung in den Worten, über welche er setzen soll, genau zu entdeken, und so deutlich in dem Gesang auszudrüken, daß seine Melodie zu einer leidenschaftlichen Sprache werde, in welcher kein Satz, keine Fortschreitung, kein Ton befindlich, der nicht, wie von der Leidenschaft erzeugt, da stehe, die überdem ein regelmäßiges Ganzes sey, dem die Worte nicht den geringsten Zwang anthun; er muß auch noch ein vollkommener Declamator seyn, und Hauptworte

von Nebenworten, Hauptsätze von Nebensätzen mit ihren Unterarten schon in der Aussprache zu unterscheiden wissen. So viel wird von einem Instrumentalcomponisten, der auch ergözen kann, wenn er in seinen Stüken blos einer schwärmerischen Phantasie folgt, nicht gefodert. Es ist ungleich schwerer, für das Herz, als blos für die Einbildung zu arbeiten. Diese fängt bey der geringsten Veranlassung, bey ein paar auf einander folgenden Accorden, Feuer; jenes will gerührt seyn. Dem Singcomponisten werden zwey Hülfsmittel an die Hand gegeben, die ihn, sich des Herzens seiner Zuhörer zu bemächtigen, mächtiglich unterstüzen. Diese sind: die Worte, und die menschliche Stimme. Jedes für sich vermag oft schon viel über das menschliche Herz; thut nun noch der Tonsetzer das Seinige, so wird ihm Niemand ungerührt zuhören; kein Herz wird den Eindrüken widerstehen können, die der Zusammenfluß der Worte, des Gesanges, der menschlichen Stimme, und der harmonischen Begleitung macht.

Wie es scheinet, werden zu einem vollkommenen Singstük, es sey welcher Art es wolle, folgende Stüke erfodert:

1) Es muß ohne Rüksicht auf den Ausdruk einen Charakter in der Schreibart haben, der den Worten angemessen ist. Ernsthaft im Kirchenstyl, glänzend im Kammerstyl, und affektvoll im Theaterstyl.

2) Die Singstimme oder Singstimmen müssen den Hauptgesang führen, in dem sich die vorzustellende Leidenschaft vorzüglich schildert. Wird dieser Gesang von Instrumenten begleitet, so muß er niemals durch diese verdunkelt werden, sondern sie müssen ihm nur zur Unterstüzung dienen*)

3) Unter den begleitenden Instrumenten sowol, als in der Art der Begleitung, muß nach dem Ton der vorzustellenden Leidenschaft eine geschikte Auswahl getroffen werden.

4) Taktart, Bewegung und Rhythmus müssen mit der Gemüthsbewegung, die die Leidenschaft erzeugt, übereinstimmen. Es versteht sich, daß die Worte auch darnach eingerichtet seyn müssen.

5) Die Melodie über den Worten muß sich in Ansehung der höhern und tiefern Töne, der steigenden oder sinkenden Fortschreitung, der Einschnitte und Abschnitte, genau nach diesen richten, und einfach seyn, damit die Worte nicht zerrissen werden.

6) Die gewöhnliche Ausdehnung der menschlichen Stimme muß in den Singstimmen nicht überschritten werden, es sey denn, daß man für Stimmen schreibe, die über die gewöhnliche Ausdehnung hinausgehen.

7) Daneben muß ein Singstük nach Beschaffenheit des Ausdruks voll von sanften oder frappanten Modulationen, Abwechslungen des Einförmigen mit dem Mannichfaltigen, immer unterhaltend, singend, aber nicht gemein, mit Kunst gewürzt, harmonisch richtig, und, ohngeachtet des Zwanges der Worte, ein vollkommenes und regelmäßiges Ganzes seyn.

Was zum Ausdruk der Singstüke gehöre, davon ist schon an einem andern Ort gesprochen worden*)

Man theilet die Singstüke in solche ein, worin nur blos eine Singstimme den Hauptgesang führet: dergleichen sind Lieder, die oft auch ohne alle Instrumentalbegleitung sind, die Arien und Recitative; und in solche wo mehrere Stimmen zusammen singen, die wiederum in solche abgetheilt werden können, wo die Stimmen gegen

*) S. Ripienstimmen.

*) S. Ausdruk I Th. S. 271. und Melodie.

gen einander concertiren, als Duette, Terzette u. d. gl. und in solche, wo die erste Singestimme den Hauptgesang hat, und von den übrigen begleitet wird, dergleichen sind Chorâle, einige Moteten und Chöre. Von der Einrichtung dieser besondern Arten der Singstücke aber ist in ihren Artikeln gesprochen worden.

Sinnbild.

(Zeichnende Künste.)

Ist ein sichtbares Bild, das ausser der unmittelbaren Vorstellung, die es erweket, noch eine andre allgemeine Bedeutung hat. Nämlich in den zeichnenden Künsten vertritt das Sinnbild die Stelle der Allegorie, des Gleichnisses, des Beyspiels, der Vergleichung oder der Metapher in der Rede, und drükt etwas Allgemeines durch das Besondere aus. Viel Sinnbilder sind allegorisch; aber sie sind es nicht nothwendig, und deswegen muß das Sinnbild überhaupt nicht mit dem allegorischen Bilde verwechselt werden.

Man kann demnach jedes Gemählde oder überhaupt jedes Werk der zeichnenden Künste, in sofern es dienet, etwas allgemeines anzudeuten, ein Sinnbild nennen. Das Bild der Pallas, das ursprünglich eine vermeynte Gottheit vorstellte, ist nun ein Sinnbild der Weisheit. Die Abbildung eines Marcus Curtius, der sich in einen entstandenen Schlund der Erde stürzt, konnte ehedem die Vorstellung einer besonderen, wahrhaften, oder vorgegebenen Geschichte seyn; itzt wäre sie das Sinnbild eines für die Errettung seiner Mitbürger sich selbst aufopfernden Patrioten. Da wäre sie ein Beyspiel.

Also dienen überhaupt die Sinnbilder dazu, daß sie die zeichnenden Künste in gewissen Fällen zu einer Sprache machen, die allgemeine Begriffe ausdrükt, ob sie gleich ihrer Natur nach nur Begriffe von einzeln, oder individuellen Dingen erweken können. Aus dem, was wir im Artikel Allegorie gesagt haben, erhellet hinlänglich, wie die eigentliche Allegorie von dem Sinnbild unterschieden ist, und warum jede Allegorie ein Sinnbild, aber nicht jedes Sinnbild eine Allegorie ist. Achilles, als das Bild eines kühnen und hitzigen Helden, Pylades, als das Bild eines getreuen Freundes u. d. gl. sind keine Allegorien, aber Sinnbilder.

Sie werden also überall gebraucht, wo die zeichnenden Künste allgemeine Vorstellungen erweken sollen. Die Alten haben sie auf ihren Münzen, geschnittenen Steinen, auf ihren Gefäßen und Geräthschaften an Gebäuden vielfältig angebracht. Es ist allerdings eine löbliche Bemühung, die zeichnenden und bildenden Künste dazu anzuwenden, daß Dinge, die wir zu unsrer Nothdurft täglich brauchen, wie das Geld, die mancherley Geräthschaften und unsre Wohnungen, etwas an sich tragen, das nützliche allgemeine Begriffe täglich in uns erneuere. Hätten die Griechen Taschenuhren gehabt, wie wir, so würden sie dieselben unfehlbar nicht blos, wie jetzt geschieht, mit unbedeutenden Zierrathen, sondern mit allerhand Sinnbildern verschönert haben *). Hieraus erkennet man also die Natur und den Gebrauch der Sinnbilder.

Es ist also in den zeichnenden Künsten eine wichtige Frage, wie man Sinnbilder erfinde, und wie eine besondere Sache zum Sinnbild könne gemacht werden? Dieses ist eigentlich das, was die sogenannte Iconologie lehren sollte. Die Erfindung der Allegorie in zeichnenden Künsten, wovon wir an seinem Orte gesprochen haben, ist nur ein Theil davon.

*) S. Künste III Th. S. 85 f. u. 92 f.

von. Das, was wir in verschiedenen andern Artikeln über das Bild, das Gleichniß, das Beyspiel, und die Vergleichung überhaupt angemerkt haben, müßte für die Iconologie besonders auf die zeichnenden Künste angewendet werden *).

Es kommt hier auf zwey Hauptsachen an, nämlich auf die genaue, aber dabey sinnreiche, oder reizende Aehnlichkeit zwischen dem Bild und dem Gegenbild, und auf das Mittel das Allgemeine in dem Besondern merkbar zu machen. Es ist nicht genug, daß man einsehe, der zwischen der Wollust und der Tugend stehende Herkules könne, als ein vollkommen ähnliches Bild eines edlen und tugendhaften Jünglings, der einen rühmlichen Entschluß wegen der Wahl seiner Lebensart faßt, gebraucht werden. Man muß auch gewiß seyn, daß der, welcher das Sinnbild sieht, es verstehe.

Ueber die Aehnlichkeit haben wir bereits hinlänglich gesprochen **); die allgemeine Bedeutung verständlich zu machen, ist eine Sache von großer Schwierigkeit. Wo man sich der Schrift bedienen kann, wie auf Münzen, Kupferstichen und bey andern Werken, da fallen die meisten Schwierigkeiten weg; weil oft ein einziges Wort hinlänglich ist, die Deutung anzuzeigen †). Wo dieses sich nicht schiket, da hat die Sache große Schwierigkeit. Die Allegorie, wenn sie glüklich genug erfunden ist, leitet natürlicher Weise auf die Bedeutung. Doch muß der Ort, wo sie angebracht wird, oder andere Nebenumstände dazu behülflich seyn. Ein Gemählde, darauf nichts, als eine Rose vorgestellt wird, kann Niemand auf die Gedanken bringen, daß es eine allgemeine Deutung haben soll. Aber ein Kind, das neben einem Rosenstrauch stünde und weinete, dabey eine Mutter, die dem Kind etwas ernstliches sagte, würde die Vorstellung sogleich zum Sinnbild machen. Die Deutung desselben Bildes aber kann verschieden seyn. Es kann dienen, die Lehre zu sagen: man soll nicht ohne Vorsicht nach jedem scheinbaren Guten greifen; es kann aber auch den Sinn des französischen Sprüchworts: nulle rose sans épine, ausdrüken. Für jenen Fall schikte sich das weinende Kind, mit der warnenden Mutter, um die Bedeutung zu bestimmen; für diesen aber müßte man schon einen Jüngling, und einen lehrenden Philosophen dazu mahlen; weil das Kind die wichtigere Lehre noch nicht fassen kann.

Ich muß mich, da die allgemeinen Grundsätze, zu verständlicher Deutung der Bilder, noch fehlen, mit Beyspielen behelfen, um nur überhaupt begreiflich zu machen, wie die Sache zu erhalten sey. Hieher gehören auch ein paar Anmerkungen, die wir über das moralische Gemählde, das im Grund auch ein Sinnbild ist, gemacht haben *). Will man das Beyspiel zum Sinnbild erheben, so muß man suchen, das Individuelle der Vorstellung so viel möglich von dem Gemählde zu entfernen, damit man sogleich merken möge, das Bild stelle keinen besondern Fall vor. Wenn z. B. die Personen gar nicht, oder doch nach gar keiner bekannten weder alten noch neuen Art gekleidet sind, so giebt dieses schon eine Vermuthung, das Bild habe eine allgemeine Bedeutung. Und dergleichen Mittel giebt es noch mehr, wenn nur ein Mann von Genie das Bild behandelt. So kann bisweilen ein Zusatz irgend einer allegorischen

*) S. Aehnlichkeit; Bild; Beyspiel; Gleichniß; Vergleichung.
**) S. Aehnlichkeit.
†) S. Aufschrift.

*) S. Moral, moralisches Gemählde.

schen Person, die unter würkliche handelnde Personen gesetzt wird, sogleich anzeigen, daß der Mahler nicht eine Historie, sondern eine Moral hat mahlen wollen.

Aber wir können uns hierüber nicht weiter ausdehnen, und wollen nur noch über den Werth der Sinnbilder anmerken, daß es dabey gar nicht darauf ankomme, daß sie hohe, oder wenig bekannte Begriffe und Lehren ausdrüken. Die Wichtigkeit muß hier nicht durch die Seltenheit, oder das Neue und Hohe, sondern durch die Brauchbarkeit bestimmt werden. Es giebt sehr gemeine, sehr leichtfaßliche Wahrheiten und Lehren, wie z. B. die meisten sind, die durch ganz bekannte Sprüchwörter ausgedrukt werden; die eine weit grössere Wichtigkeit und Brauchbarkeit haben, als manche nur durch großen Scharfsinn, oder tiefe Wissenschaft zu entdekende, und auch schwer zu fassende Wahrheit. Wir erwarten von den Künsten eben nicht Aufklärung des Verstandes, sondern würksame Erinnerungen an ganz bekannte, aber sehr nützliche Wahrheiten; nicht neue Begriffe, aber tägliche und lebhafte Erinnerung der wichtigsten uns schon genug bekannten Begriffe. Es war darum ein sehr guter Einfall, den unser geschikte Historienmahler Rohde hatte, gemeine Sprüchwörter sinnbildlich zu zeichnen, wovon sein Bruder, der Kupferstecher, verschiedene herausgegeben hat.

* * *

Ueber die Sinnbilder, im weitesten Umfange genommen, ist sehr viel geschrieben, und zur Erfindung derselben manche, obgleich wenige glückliche, Versuche gemacht worden. Zwar gehöret der gröste Theil derselben nicht unmittelbar und eigentlich hierher; aber, dem Litterator werden die Beyträge zur Geschichte der Sinnbilderey überhaupt, hoffentlich willkommen seyn. Theoretisch handeln davon überhaupt: Paul Jovius (Ragionamento sopra i Motti e disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamano imprese, con un discorso di Girol. Ruscelli intorno allo stesso soggetto, Ven. 1556. 8. Vermehrt mit einem Ragionamento von Lud. Domenichi, Fir. 1557. 8. und mit dem folgenden von Gabr. Simeoni, Lyon 1574. 8. Französisch, Lyon 1561. 4. Span. ebend. 1562. 4. Ueberhaupt ist das Buch sehr öfte und schon früher zuerst gedruckt worden. Es war das erste, worinn die Kunst zu Sinnbildern gelehrt wurde; aber die frühern Ausgaben weiß ich nicht nachzuweisen.) — Gab. Simeoni (Dial. pio et speculativo . . . . Lyone 1560. 4.) — Bart. Taegio (Il Liceo . . . dove si ragiona dell' arte di fabricar le imprese conformi a i concenti dell' animo . . . Mil. 1571. 4. Zwey Bücher.) — Scip. Ammirato (Il Rota, ovvero dell' Imprese, Dial. Nap. 1562. Flor. 1598. 4. — Luca Contile (Ragionamento . . . sopra la proprietà delle Imprese . . Pav. 1574. f.) — Giov. Andr. Palozzi (Discorsi . . . sopra l'Imprese, Bol. 1575. 8.) — Franc. Caburacci (Trattato . . . . dove si dimostra il vero e novo modo di fare le Imprese . . Bol. 1580. 4.) — Torquato Tasso (Il Conte, ovvero del' Imprese, Dial. Nap. s. a. 4. in s. Lettere famil. Praga 1617. 4. und im 5ten Bd. der Florentinischen Ausgabe seiner Werke. — Giul. Ces. Capaccio (Delle Imprese, Trattato, Lib. III. Nap. 1592. 4.) — Erc. Tasso (Della Realtà e perfezion dell' Imprese, Berg. 1612. 1614. 4.) — Erc. Marescotti (Parere se i concetti favolosi si debbono ammettere ne corpi dell' Imprese, Bol. 1613. 4.) — Franc. Contarini (Delle Imprese, Discorso, Ven. 1618. 4.) — Udeno Nisiely (In der 69ten - 72ten s. Proginn. poet. des 3ten Bds. S. 173. u. f.) — Franc. d'Amboise (Disc. ou Traité des Devises . . . Par. 1620. 8.) — Marco Bolizza (Disc. acad.

acad. . . . . sopra l'Imprese, Bol. 1636. 4.) — Henr. Etienne (L'art de faire les devises, où il est traité des Hieroglyphes, Symboles, Emblemens etc. Par. 1645. 8. Engl. von Th. Blount, Lond. 1646. 4.) — Boissiere (Traité des règles de la devise, bey s. Devises, Par. 1654. 8.) — Em. Tesoro (Bey s. Cannochiale Aristot. S. Art. Aufschrift S. 231. findet sich auch eine Idea della perfettissima impresa.) — Cl. Franc. Menestrier (L'art des Emblemes, Lyon 1662. 8. Par. 1684. 8. La Philosophie des Images, comp. d'un recueil de Devises, et du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matière. Par. 1682-1685. 8. 2 Bde. Lyon 1694. 8. Latein. Amst. 1695. 8. La science et l'art des devises, dressés sur des nouvelles règles, avec six c. dev. sur les evenem. de la vie du Roi, Par. 1686. 8. mit einigen 70 Kpfrt.) — Pierre le Moyen (De l'art des Devises, Par. 1666. 4.) — Dan. Omeis (Exercitat. de Symbolo heroico, Italis *Impresa*, Gallis *Devise* dicto . . . Alt. 1686. 4. und bey C. G. Gebauers Lib. Dissertat. Anthologic.) — Georg Salemann (De Emblematibus Disp. Vitteb. 1691. 4.) — Jac. Bosch (Symbolographia, s. de arte symb. Serm. VII. . . . Aug. Vindel. 1702. f.) — Ad. Fdr. Winkler (De Emblem. Disput. Jenae 1704. 4.) — Joh. Jac. Müller (Introductio in Artem emblematicam, Ien. 1706. 8.) — S. auch das letzte der Entretiens d'Ariste et d'Eugene, von dem P. Bouhours, und die, in der Folge vorkommenden Werke des Petrasanta, Masenius, P. Aresi, Giov. Ferro und Beralli. — So wie die, bey dem Art. Allegorie S. 110 u. f. angeführten Schriften. — — Historische Nachrichten geben: Juvenel de Carlencas (Im 12ten und 13ten Kap. des zweyten Thls. s. Versuchs einer Gesch. der schönen, freyen und mechanischen Künste u. S. 171. d. d. Uebers. aber, wie gewöhnlich, sehr oberflächlich.) Es ist bekannt, daß die Alten bereits ihre Schilde, Helme und anderes Geräthe mit Figuren verzierten, welche irgend einen Gedanken ausdrücken sollten. Das waren dann bloße Embleme. Aber man setzte auch schon sehr früh eine Ueberschrift hinzu, um diesen Gedanken bestimmter auszudrücken; und so entstand das, was man Devise nennt. Schon die Helden vor Theben, im Aeschylus, und eben diese Personen in den Phönizierinnen des Euripides führen dergleichen auf ihren Schildern. (S. unter andern des Fraguier Abhandl. L'ancienneté des Symb. et des Devises, im 2ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg.) Unter den neuern Völkern grif, indessen, dieser Gebrauch, sehr früh, viel weiter um sich, und entsprang wohl aus eben der Quelle, woraus die vielen allegorischen Dichtereyen entsprangen. Eines der, meines Wissens, ältesten Beyspiele von bildlicher Abbildung allgemeiner Lehren, oder Wahrheiten, ist der, so oft und so mannichfaltig gemachte, gestochene, und beschriebene, so genannte Todtentanz. In Deutschland diente er schon im vierzehnten Jahrhundert, zur Verzierung der Kirchen; schon um J. 1486. war er in Holz geschnitten und der Innhalt in französische Reime gebracht. (La grant Danse Macabre . . . la Danse Macabre des femmes, le debat du corps et de l'ame . . . Par. 1486. f. S. De Bure Bibliogr. instruct. Bd. S. 152. N. 5109) und noch in ganz neuern Zeiten haben wir, von H. Schellenberg, Freund Hains Erscheinungen und Emblems of Mortality, representing . . . death seizing all ranks and degrees of people . . . Lond. 1790. 12. erhalten. — Noch allgemeiner wurden dergleichen Sinnbildereyen im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert. Einzele Menschen so wohl als ganze Stände, Fürsten, Ritter, Gelehrte so wohl als ganze Geschlechter, Akademien u. s. w. hatten jede ihre Emblemen und Devisen; bey jeder Festlichkeit, bey Turnieren,

Balletten, Vermählungsfeyern, u. d. m. wurde Gebrauch von ihnen gemacht. Dieses veranlaßte unstreitig zuerst die Italiener, Regeln über dergleichen Zusammensetzungen von Figuren und Aufschriften festzustellen, und die Sache in eine Art System zu bringen. Andre Völker folgten ihrem Beyspiel. — Und zugleich wurden deren für Liebhaber aller Art von andern erfunden. Der erste, welcher deren angegeben, und gesammelt haben soll, war Andr. Alciati (Emblem. Libellus, Par. 1535. 8. mit Holzschn. 1542. 8. mit Kpf. C. Commentar. Com. Cl. Minois, Fr. Sanctii, et not. Laur. Pignorii . . . Pat. 1621. und ebend. 1661. 4. mit Kupf. Lugd. 1714. 8. Franz. von Joh. le Fevre, 1536. 8. von Bart. Aneau 1549. 8. Ital. Auszugsw. Lyon 1549. 8. Spanisch, ebend. 1549. 8. S. übrigens Nicerons Memoires, Bd. 32. S. 325.) — Guil. de la Perriere (Le Theatre des bons Engins auquel sont cont. Cent Emblemes, Par. 1539. 8. La Morosophie, cont. Cent Embl. moraux, Lyon 1553. 8. mit Kpf. — Gab. Simeoni (Seine Imprese her. et morale sollen schon im J. 1551 erschienen seyn; mir ist nur die Lyoner Ausg. v. J. 1559. 4. bekannt. Franz. und Lat. erschienen sie bey den, in der Folge vorkommenden Devisen des Cl. Parradin. Wie H. Denis, in der Bücherkunde, Th. 2. S. 425 ihn, als den ersten Sinnbildsammler angeben können, weiß ich nicht?) — Bart. Anulus (Picta Poesis, s. Emblem. Lugd. B. 1552. 8. 1564. 12. mit Holzschn.) — Achilles Bochius (Symbolic. Quaest. Lib. V. Bon. 1555. 1574. 1583. 4. Die dabey befindlichen Kupfer, 150 an der Zahl, sind von Giul. Bonasone, und bey der 2ten Ausg. von Agost. Caracci aufgestochen. Das Werk gehört bekannter Maßen zu den seltensten.) — Cl. Paradin (Dev. heroiques, Lyon 1557. 8. Verm. mit denen von Gab. Simeoni, Antw. 1567. 16. Verm. von Fr. d'Amboise, Par. 1621. 8. Lat. Antw. 1563. 1567. 1600. 16.) — Joh. Sambucci (Emblem. c. aliquot nummis ant. oper. Antv. 1564. 8. 1576. 16.) — Lud. Dolce (Imprese di div. Princ. Duchi, Sign. et altri personnagi illustr. nell' arme e nelle lettere, Ven. 1566. fol. 2 Th. 1578. 4.) — Girol. Ruscelli (Le Imprese illustri con l'espofizioni de discorsi . . Ven. 1566. 4. 1572. 4. Verm. mit einem 4ten Buche, ebend. 1584. 4.) — Hadr. Junius (Emblemata . . . . Antv. 1569 und 1596. 12. Franz. von Jac. Grevin, ebend. 1570. 16.) — Georgette Montenay (Embl. ou Devises chret. Lyon 1571. 4. Lat. Frft. 1619. 8. Die Kupfer sind von einem gewissen Pet. Woeriot, und der Blätter überhaupt hundert, deren jedes durch vier lat. und acht französische Verse erklärt worden ist.) — Jul. Rosc. Hortini (Icones oper. misericordiae . . . a Mar. Contario aeri inc. Rom. 1586. f.) — Ungen. Μικροκοσμος, Embl. moral. s. l. 1579. 4. Amst. s. a. 4.) — Nic. Reusner (Emblemata . . . Frcft. 1581. 4. 1602. 8. Argent. 1587. 8.) — Camillo Camilli (Imprese illustri di diversi . . . con le figure intagliate in rame da Girol. Porro, Ven. 1586. 4. 3 Th. — Joh. Jac. Boissard (Emblem. liber. sc. a. Theod. de Bry, Metis 1588. 4. 1596. 4. Unter dem Titel Theatrum vitae humanae, Met. s. a. 4. 61 Bl. Deutsch, Frft. 1592. 1597. 4.) — Bern. Percivallo (Rime ed Imprese, Ferr. 1588. 8.) — Scip. Bargagli (Imprese . . . Ven. 1589. 4. 1594. 4.) — D. Juan de Horozco y Covarruvias (Emblemas morales . . . Seg. 1589. 4.) — Joach. Camerarius (Symbolor. et Emblem. ex re herbar. et ex animal. desumtor. Cent. III. Nor. 1590. 1597. 4. Verm. mit einem vierten Hundert ex aquatil. et reptilib. Typ. Voeg. 1605. 4. Frcft. 1661. 4. Mogunt. 1668. 8.) — Stamm- und Wapenbüchlein gest. von Theodor Bry, 1592. 4. 21 Bl. Verm. von Joh. Theod. Bry, und mit der Aufschr. Proscen. vitae hum.

hum. s. Emblem. saecular. Decades septem. . . . Frcst. 1627. 4. 74 Bl. — Joach. Mercer (Emblem. Avar. Bitur. 1592. 4.) — Bernh. Sellius (Emblem. sacra e praecip. utriusque Testam. histor. concinnata . . . Lugd. Bat. 1593. Querfol. Die Kupfer sind von Phil. Borcht.) — Nic. Taurellus (Emblemata physico ethica . . . Nor. 1595. 8. 1617. 8.) — Juan de Boria (Emblem. morales, deren Erscheinungsjahr, im Spanischen, ich nicht zu bestimmen weiß. Lateinisch gab sie ein R. C. C. P. Berol. 1597. 4. und Deutsch, G. F. Scharfen, Berl. 1698. 4. heraus.) — Joh. Sunger (Liber unus Symbolor. varior. Franek. 1598. 4.) — Hern. de Soto (Emblemas moralizadas . . . Mad. 1599. 8.) — Sim. Beralli (Imprese scielte de diversi autori, conforme alle regole. Ven. 1600. 1610. 4. 2 Bde.) — Jac. Typotius und Ans. de Boot (Symb. divina et hum. Pontific. Imperat. Reg. ex Mus. Octavii Strada, Sculpt. Aeg. Sadeler . . . Prag 1601. 1603. fol. 3 Th. Frcst. 1652. f. Arnh. 1666. Amst. 1680. 1690. 12. Symb. varia div. Princ. Archid. Duc. Com. et March. totius Italiae . . . Amstel. 1686. 12. 1697. 12. Die Einleitung des letztern Werkes ist von Boot allein; aber wahrscheinlicher Weise ist auch von diesem Werke eine frühere Ausgabe vorhanden.) — Sim. Ogerius (Symbol. . . . Antv. 1603. 8.) — Theod. Cornhertius (Emblemata moralia et oecon. de rerum usu et abusu . . . illustr. a Rich. Lubbaeo, Arnh. 1609. 4.) — D. Sebast. de Covarruvias Orozco (Emblemas moral. Mad. 1610. 4.) — G. A. Timermann (Emblem. amator. s. a. 40 Bl. Ich verbinde damit die Emblemes d'amour . . . à Par. s. a. 4. Eine ähnliche Sammlung, mit lat. holl. und französ. Erklärung erschien zu Amst. 1611. in 30 Bl. — Gabr. Rollenhagen (Nucleus Emblemat. selectiss. . . . Colon. ex mus. caelator. Crisp. Passaei 1611. 4. 100 Bl. Frzsch. ebend. 1611. 4. Centuria sec. Ultraj. 1613. 4.) — J. F. de Villava (Empresas espirit. y morales . . Baeca 1613. 4.) — Bart. Rossi (Imprese fatte in diverse occasioni . . . Ver. 1613. 4.) — Oth. v. Veen (Amoris div. Emblem. . . . . . Antv. 1615. 1660. 4.) — The Mirrour of Majesty, or Emblems, Lond. 1618. 4. — Jac. Bruck (Emblemata moralia et bellica, Arg. 1615. 4. Ebendesselben Emblemata politica, ebend. 1618. 4.) — Emblem. politica, in Aula Cur. Noriberg. depicta, et a Pet. Iselburg sculpta, Nor. 1617. 4.) — Andr. Friedrichen (Emblemat. nova . . . Frankfurt 1617. 4. Frzsch. ebend. 1617. 4.) — Flor. Schoonhov (Emblem. partim moralia, partim civilia . . . Goud. 1618. Amstel. 1635. 1648. 4. Holl. von Jac. Zeugcot, Lugd. B. 1626. 12.) — Sal. Neugebauer (Selector. symbolor. heroic. Centuria gemina, Frcst. 1619. 8.) — Spec. prosp. et adv. Fortunae ex Petrarca fig. embl. aeri inc. p. A. Khol, Nor. s. a. 4. mit deutschen Versen. Nova Philotheca Petrarch. . . . cont. 124 fig. . . . inc. ab Eb. Kiefero . . Frcst. 1620. 4. — Adr. d'Amboise (Devises Roy. . . . Par. 1621. 8.) — Dan. Cramer (Societas Jesu et Roseae Crucis Vera, h. e. Decades IV. Emblem. sacr. 8. mit Kupf. Mit lat. deutschen, franz. und ital. Versen erklärt. Frkft. 1622. 8. Ebendesselben Decades V. Emblemat. ex S. Scr. Frcst. 1622. 8. mit Kupf. Ebend. Octoginta Emblemata moralia nova, in Versen aus verschiedenen Sprachen erklärt, Frkft. 1630. 8. In dem Verz. der Christischen Bibl. wird das Werk zu den seltensten Büchern gezählt, und die Kupfer dem Matth. Merian zugeschrieben, sie scheinen aber von dem Schüler desselben, Rud. Meyer zu seyn.) — F. M. G. Klepsisius (Emblemata varia, inc. aeri (von Conr. Stahlen) aphor. et epigrammatibus illustrata 1623. 4. 50 Bl.) — Pet. Aresi (Imprese sacri, con triplic.

triplic. discorsi illust. Ven. 1629-1640, 7 Bde. Da dieses nicht die erste Ausgabe, und das Werk vor dem folgenden erschienen ist; so glaube ich es, hieher setzen zu können. Das Jahr s. Erscheinung ist mir nicht bekannt.) — Giov. Ferro (Teatro d'Imprese . . . Ven. 1623. f. 2 Th. 1629. f.) — Philos. practica, var. inclinationes, animor. affectus, atque adeo diversiss. humanar. action. studia, artif. figur. et vers. lat. germ. et gall. exprimens, Frcft. 1624. 40 Bl. — Jul. Wilh. Zincgreff (Emblemat. ethico-politicor. Centuria, caelo M. Meriani, Frcft. 1624. 4. nachgestochen von Clem. Ammon, Heidelb. 1666. 4.) — Zach. Hayms (Emblem. christiana et moral. Roterd. 1625. 4.) — Dan. Meischner (Thes. sapient. civilis, s. vitae hum. ac virtut. et vitior. Theatr. . . . . Frcft. 1626. 8.) — Paul. Maccius (Emblemat. Mor. Bon. 1628. 4.) — Just. Reifenberg (Emblem. polit. Amst. 1632. 12.) — G. Wither (A collect. of Emblems, Lond. 1633. f.) — Sylv. a Petrasanta (De symbol. her. Lib. IX. Antv. 1634. 1682. 4. Nach Rubens von Cor. Galle gestochen.) — Fr. Quarles (Emblems . . . 1639. 8. 1777. 12.) — D. Diego Saavedra Fajardo (Idea de un Principe politico-christ. en Cien impresas . . . Mon. 1640. 4. Amb. 1655. 4. Lat. Brüssel 1649. f. Cöln 1669. 12. Ital. von Pat. Cerchieri, Ven. 1648. 4.) — Jac. Müller (Emblemat. sacra . . . . Frcft. 1640. 8.) mit 67 Fig.) — Wilh. Westhoff (Emblemata, Hafniae 1640. 8.) — Il Museo di *Giov. F. Rainaldi*, disti in Imprese ed Emblemi, Rom. 1644. 4. — Flor. Chonaye (Divertiss. cont. un Rec. de div. Devises et Emblemes, Chart. 1645. 8.) — Zwey Folgen Emblematischer Blätter von Alb. Flamenton (1650.) 16 an der Zahl. — Mar. Z. Boxhorn (Emblemat. politica . . . Amstel. 1651. 12.) — Devises et Emblem. d'amour moral, gr. p. Alb. Flamen, P. 1655. 8. 1672. 12. — Ab. Fil. Picinelli (Mondo simbolico, o sia universita d'Imprese scelte, sp. et illustr. Mil. 1653. f. 1669. f. Lat. von Aug. Erath, Cöln 1695. f. — Juan de Solarzono Pereira (Embl. C. Reg. politica . . . Mad. 1653. f.) — Les vertus innocens, ou leurs Symboles sous des figures d'enfans, rec. par. H. *Tostelin*, Par. 1654. f. 15 Blatt auch zu Augsburg nachgestochen. — Jan. v. d. Veens (Zinnebeelden of Adams Appel . . . Amst. 1659. 8.) — Jac. Bornitius (Emblemat. sacr. et civil. Sylloge Heidelb. 1659. 4. 1664. 4. Ebend. Symbola et Emblem. politico sacra et histor. polit. Mogunt. 1678. 4.) — Christn. Albr. Meischen (Neu erfundene Sinnbilder . . . . Frkft. 1661. 8. mit 88 Kupf. Grösstentheils aus dem oben angeführten Werke Andr. Friedrichens gezogen.) — Ein und dreyssig Emblematische Blätter von dem ältern Georg Christph. Eimart († 1663.) — P. J. Masenius (Specul. imagin. veritatis occultae, exhib. Symb. Emblem. Hieroglyph. etc. . . . Colon. 1664. 1681. 8.) — Fr. Nunez de Cepeda (Idea de el buon pastor copiada por los S. S. Doctores, representada en Impreses sacras, Leon 1680. 4.) — Delights for the Ingenious, in above fifty select and choice Emblems divine and moral, ancient and modern . . . Lond. 1684. 8. mit Kupf. — Joh. G. Schiebel (Neu erbauter Schausaal von Sinnbildern, Nürnb. 1684. 8.) — Lor Ortiz (Ver, Oir, Oler, Guslar, Tocar, Empres. que enseñan y persuaden su buen uso en lo politico y en lo moral, Leon 1687. 4.) — Mart. Kaes (Emblemat. philosophico-moralia . . . Dill. 1692. 8.) — Henr. Offelin (Devis. et Embl. anc. et modernes . . . Amst. 1693. 4.) — Eine ähnliche Sammlung führt J. E. Kappe, in s. Uebers. des Juv de Carteneas, Th. 2. S. 172. Anm. †† an. — von Dan. de la Feuille (Devises et Embl.

Embl. anc. et mod. . . . mises en latin. en franc. en espagn. ital. angl. flam. et allem. 1695. 4.) — Emblemat. elegantior. corpusc. . . . lat. belgicisque vers. elucid. Lugd. B. 1696. 4. — Otto Aicher (Zodiacus vitae, s. iter ethico-pont. Symbol. moral. de hominis vita, studio ac moribus optime instituendis, ex libr. Ethicor. Aristot. deducta . . . Sal. 1697. 12.) — J. Mich. v. d. Ketten (Apelles symbol. exhibens seriem amplissimam Symbolor. Amstel. 1699. 8. 2 Bd. — Hendr. Graauwhard (Leerzame Zinnebeelden . . . , Amst. 1704. 8.) — J. M. Heckenauer (Symbol. var. divers. Princ. . . S. S. Ecclesiae et S. I. Rom. Imp. . 8. 62 Bl. — Symbol. et Emblemata . . jussu atque Auspiciis S. Maj. Imp. Moscoviae, Pet. Alexandis . . . Amstel. 1705. 4. (Der Sinnbilder sind über 800; und so selten das Buch ist, so schlecht sind sie auch.) — A. Houbracken (Stichtelyke Zinnebeelden . . . , Amst. 1723. 8. mit 57 Kupf.) — Verrien (Rec. d'Emblemes div. en Medailles, Par. 1724. 8.) — C. Gust. Heraeus (Inscr. et Symbol. varii Argum. Lips. 1734. 4.) — Ethica naturalis, s. Docum. moral. e variis rerum natural. proprietatibus, virtutum vitiorumque symb. imaginibus collecta a Chr. Weigelio, Nor. 4. 100 Bl. Mit deutschen Erklär. ebend. 1766. 4. — Riley (Emblems, natur. histor. fabul. moral and divine 1781. 12.) u. v. a. m. — —

Sinngedicht; Epigramma.

(Dichtkunst.)

Ein kleines Gedicht, darin der Dichter merkwürdige Personen oder Sachen nicht umständlich, sondern gleichsam im Vorbeygang und mit wenig Worten in einem besondern und seltenen Licht zeiget. Die eigentliche Art dieses Gedichtes hat unser Lessing zuerst aus Betrachtung seines Ursprunges mit gehöriger Genauigkeit bestimmt *). Es scheinet nämlich aus den Aufschriften auf Denkmäler entstanden, wenigstens dadurch veranlasset worden zu seyn. Wie nun Denkmäler zum Andenken merkwürdiger Personen, oder Sachen gesetzt werden, über deren besondere und seltene Beschaffenheit insgemein eine kurze Aufschrift die nöthige Auskunft giebt: so ist das Sinngedicht ein ähnliches poetisches Monument, das wir mit einem einzigen Blik übersehen. Das bekannte Distichon:

> Infelix Dido! nulli bene nupta marito:
> Hoc pereunte fugis! hoc fugiente peris.

bringt uns die berühmte Dido, als ein außerordentliches Beyspiel einer durch Heyrath unglüklichen Person vor Augen, und zeiget in ein paar Worten, worin das Seltene ihres Schiksals bestanden habe. Der erste Vers ist gleichsam die Statue, oder das Denkmal, das uns die Person in merkwürdiger Stellung vor das Gesichte bringt; und der zweyte Vers ist wie die Aufschrift derselben, die uns die Sache in zwey Worten erkläret. Dieses ist der eigentliche Charakter des Sinngedichtes.

Es hat diesem zufolge, wenn es vollkommen seyn soll, zwey Theile, die der angeführte Kunstrichter Erwartung und Aufschluß nennt, und die wir mit dem Monument und seiner Aufschrift verglichen haben. Nur dann ist es vollkommen, wenn es diese beyden Theile hat, die man auch in der Sprache der philosophischen Schule das Subject und das Prädicat nennen könnte, und wenn jeder genau,

*) In seinen Anmerkungen über das Epigramma, im ersten Theil seiner vermischten Schriften, der 1771 in Berlin herausgekommen ist.

genau, nachdrüklich und kurz gezeichnet ist.

Indessen nimmt man die Sache nicht immer so sehr genau, daß man nicht auch solche kleine Gedichte, die eigentlich nur die Hälfte des vollkommenen Sinngedichtes ausmachen, mit unter diese Art zählte. Bisweilen besteht es blos aus dem zweyten Theil, da der erste durch die Ueberschrift angezeiget wird. Man findet z. B. in den sogenannten Menagianis folgendes:

Ueber ein kleines Lustwäldchen, das mit Wasser umgeben ist.

Hic Cytherea tuo poteras cum Marte jacere
Vulcanus prohibetur aquis, Sol pellitur umbris.

Diese zwey Verse sind eigentlich nur die Aufschrift; das Denkmal, oder die Sache selbst wird durch die Ueberschrift angezeiget. Das Sinngedicht wäre vollständig, wenn in ein paar vorhergehenden Versen gesagt würde: Dieses Wäldchen ist mit Wasser umgeben und dichte mit Bäumen bepflanzt, und der Venus geweyht. Von dieser Art ist auch folgendes aus der Anthologie:

Ἐκ ζωης με θεοι θευξαν λιθον. Ἐκ δε λιθοιο
Ζωην Πραξιτελης εμπαλιν εργασατο.

Es ist blos die Aufschrift auf die Statue der Niobe von Praxiteles. Der erste Theil fehlt ihm. Andern fehlet der zweyte Theil; sie zeigen uns blos die Sache, und überlassen uns, eine anständige Aufschrift darauf zu machen. Von dieser Art ist folgendes von unserm Kleist.

Als Pätus auf Befehl des Kaysers sterben sollte,
Und ungern einen Tod sich selber wählen wollte:
Durchstach sich Arria. Mit heiterem Gesicht
Gab sie den Dolch dem Mann, und sprach:
Es schmerzet nicht.

Etwas mehr ist folgendes; denn ob es gleich scheinet, als stellte es nur das Subject vor, so empfindet man doch besonders bey den zwey letzten Worten, daß es das Prädicat, oder die Aufschrift schon in sich schließet:

Δουλος Επικτητος γενομην, και σωματι πηρος,
Και πενιην Ἰρος, και φιλος Ἀθανατοις.

So viel sey von dem Charakter und der Form dieses Gedichts gesagt.

Der Dichter hat dabey nicht allemal einerley Absicht; so wie auch die Denkmäler selbst nicht allemal einerley Endzwek haben. Einige dienen blos das Andenken würklich außerordentlicher Begebenheiten, Glüks- und Unglücksfälle im Andenken zu erhalten; andre haben Lob, und noch andere Schande zur Absicht: und eben dieses hat auch bey dem Singedichte statt. Und da diese Denkmäler wenig Aufwand erfodern, so beehret man auch bloße Thoren damit, um den Klügern die Lust zu machen, über sie zu lachen. So zielt folgendes blos ab, das Andenken einer ganz besondern und außerordentlichen Begebenheit zu erhalten.

Una dies Fabios ad bellum miserat omnes,
Ad bellum missos perdidit una dies.

In diese Classe rechnen wir alle, die blos überraschen, die durch das Seltsame der Sache, Verwundrung oder durch das Ungereimte und Närrische Lachen erweken.

Man sieht aber ohne mein Erinnern, daß die, welche ein feines, zur Nacheiferung reizendes Lob, oder einen recht beißenden Spott und empfindlichen Tadel zur Absicht haben, die wichtigern sind. Von dieser Seite betrachtet, kann das Sinngedicht, so klein

klein es ist, wichtig werden. Welches wolgeartete Frauenzimmer wird ohne Rührung diese vier Verse von Besser lesen:

Dies ist das sittsame Gesicht;
Dies ist die Doris, die Geliebte,
Die ihren Caniz eher nicht,
Als nur durch ihren Tod betrübte.

Die Wichtigkeit des lobenden und spottenden Sinngedichts ist zu offenbar, als daß wir uns dabey aufhalten sollten. Und wie leichtsinnig müßte der nicht seyn, der das vorher angeführte Sinngedicht auf den Epiktet, ohne heilsamen Eindruk davon zu fühlen, lesen könnte: Dies ist Epiktet, ein Sklave, lahm und höchst arm, aber den Göttern werth.

Es lassen sich aus allem angeführten, auch ohne mühsames Nachdenken, die vornehmsten Eigenschaften des Sinngedichtes abnehmen. Man findet sie in den angeführten Anmerkungen unsers Lessings gründlich auseinandergesetzt. Wir begnügen uns also, die Hauptsachen ganz kurz anzuzeigen.

Da dieses Gedicht das kleineste von allen ist, so leidet es auch nicht den geringsten Fleken. Gedanken und Ausdrüke müssen vollkommen bestimmt, vollkommen richtig und passend seyn. Der Gegenstand muß mit wenigen, aber meisterhaften Zügen so gezeichnet seyn, daß wir ihn schnell, nach seiner Seltenheit, oder Wichtigkeit, und in dem ihm zukommenden Ton der Farbe, ins Auge fassen. Und wie bey würklichen Denkmalen die Einfalt eine Haupttugend ist, so muß auch hier nichts mit Zierrathen verbrämt, vielweniger überladen seyn. Man kann das, was wir über die Beschaffenheit des Denkmals gesagt haben *), leicht hierauf anwenden.

Das Prädicat, oder was die Aufschrift vorstellt, muß uns die Sache in einem völlig interessanten Licht zeigen, es sey als besonders gut oder bös, oder blos selten, oder poßirlich. Wir müssen nothwendig dadurch überrascht, oder doch stark angegriffen werden. Dazu wird Kürze, Nachdruk, oder naive Einfalt, oder Wiz, oder seltsamer Contrast, aber allemal der vollkommenste Ausdruk erfodert.

Und hieraus läßt sich abnehmen, daß dieses kleine Gedicht einen Meister in Gedanken und Ausdruk erfodere, und nichts weniger, als das Werk eines gemeinen Reimers sey.

Aus dem Alterthum haben wir viele sehr schöne Sinngedichte in den beyden griechischen so genannten Anthologien. Aber der Hauptepigrammatist, der diese Dichtart besonders und einzig getrieben hat, ist Martialis. Unter uns haben sich Logau und Wernike vorzüglich in diesem Fache gezeiget; und der letztere besonders könnte vorzüglich genennt werden, wenn die Frage vorkäme, wie weit es die Teutschen in dieser Art gebracht haben; obgleich zu seiner Zeit der deutschen Sprache der leichte und geschmeidige Ausdruk, den sie zu unsern Zeiten bekommen hat, noch fehlte. Hagedorn hat in dieser, wie in mehrern Arten, auch in Ansehung des vollkommenen Ausdruks, hierin den Deutschen die ersten Muster gegeben. Hier und da laufen einige Sinngedichte von Kästner herum, aus denen man abnehmen kann, daß dieser durch ernsthaftere Arbeiten berühmte Mann alle seine Vorgänger in dieser Art würde übertroffen haben, wenn er sich vorgenommen hätte, das Sinngedicht zu seinem Fache zu wählen.

* * *

Von dem Sinngedichte handeln besonders in lateinischer Sprache: Th. Correa (De toto eo Poematis genere quod Epigramma vulgo dicitur, Ven. 1569. 4. Ron.

*) S. Denkmal.

genau, nachdrüklich und kurz gezeichnet ist.

Indessen nimmt man die Sache nicht immer so sehr genau, daß man nicht auch solche kleine Gedichte, die eigentlich nur die Hälfte des vollkommenen Sinngedichtes ausmachen, mit unter diese Art zählte. Bisweilen besteht es blos aus dem zweyten Theil, da der erste durch die Ueberschrift angezeiget wird. Man findet z. B. in den sogenannten Menagianis folgendes:

Ueber ein kleines Lustwäldchen, das mit Wasser umgeben ist.

Hic Cytherea tuo poteras cum Marte jacere
Vulcanus prohibetur aquis, Sol pellitur umbris.

Diese zwey Verse sind eigentlich nur die Aufschrift; das Denkmal, oder die Sache selbst wird durch die Ueberschrift angezeiget. Das Sinngedicht wäre vollständig, wenn in ein paar vorhergehenden Versen gesagt würde: Dieses Wäldchen ist mit Wasser umgeben und dichte mit Bäumen bepflanzt, und der Venus geweyht. Von dieser Art ist auch folgendes aus der Anthologie:

Ἐκ ζωης με θεοι θευξαν λιθον. Ἐκ δε λιθοιο
Ζωην Πραξιτελης ἐμπαλιν ἐιργασατο.

Es ist blos die Aufschrift auf die Statue der Niobe von Praxiteles. Der erste Theil fehlt ihm. Andern fehlet der zweyte Theil; sie zeigen uns blos die Sache, und überlassen uns, eine anständige Aufschrift darauf zu machen. Von dieser Art ist folgendes von unserm Kleist.

Als Pätus auf Befehl des Kaysers sterben sollte,
Und ungern einen Tod sich selber wählen wollte:
Durchstach sich Arria. Mit heiterem Gesicht
Gab sie den Dolch dem Mann, und sprach:
Es schmerzet nicht.

Etwas mehr ist folgendes; denn ob es gleich scheinet, als stellte es nur das Subject vor, so empfindet man doch besonders bey den zwey letzten Worten, daß es das Prädicat, oder die Aufschrift schon in sich schließet:

Δουλος Επικτητος γενομην, και σωματι πηρος,
Και πενιην Ἰρος, και φιλος Ἀθανατοις.

So viel sey von dem Charakter und der Form dieses Gedichts gesagt.

Der Dichter hat dabey nicht allemal einerley Absicht; so wie auch die Denkmäler selbst nicht allemal einerley Endzwek haben. Einige dienen blos das Andenken würklich außerordentlicher Begebenheiten, Glüks- und Unglücksfälle im Andenken zu erhalten; andre haben Lob, und noch andere Schande zur Absicht: und eben dieses hat auch bey dem Singedichte statt. Und da diese Denkmäler wenig Aufwand erfodern, so beehret man auch bloße Thoren damit, um den Klügern die Lust zu machen, über sie zu lachen. So zielt folgendes blos ab, das Andenken einer ganz besondern und außerordentlichen Begebenheit zu erhalten.

Una dies Fabios ad bellum miserat omnes,
Ad bellum missos perdidit una dies.

In diese Classe rechnen wir alle, die blos überraschen, die durch das Seltsame der Sache, Verwundrung oder durch das Ungereimte und Närrische Lachen erweken.

Man sieht aber ohne mein Erinnern, daß die, welche ein feines, zur Nacheiferung reizendes Lob, oder einen recht beißenden Spott und empfindlichen Tadel zur Absicht haben, die wichtigern sind. Von dieser Seite betrachtet, kann das Sinngedicht, so klein

klein es ist, wichtig werden. Welches wolgeartete Frauenzimmer wird ohne Rührung diese vier Verse von Besser lesen:

Dies ist das sittsame Gesicht;
Dies ist die Doris, die Geliebte,
Die ihren Caniz eher nicht,
Als nur durch ihren Tod betrübte.

Die Wichtigkeit des lobenden und spottenden Sinngedichts ist zu offenbar, als daß wir uns dabey aufhalten sollten. Und wie leichtsinnig müßte der nicht seyn, der das vorher angeführte Sinngedicht auf den Epiktet, ohne heilsamen Eindruk davon zu fühlen, lesen könnte: Dies ist Epiktet, ein Sklave, lahm und höchst arm, aber den Göttern werth.

Es lassen sich aus allem angeführten, auch ohne mühsames Nachdenken, die vornehmsten Eigenschaften des Sinngedichtes abnehmen. Man findet sie in den angeführten Anmerkungen unsers Lessings gründlich auseinandergesetzt. Wir begnügen uns also, die Hauptsachen ganz kurz anzuzeigen.

Da dieses Gedicht das kleineste von allen ist, so leidet es auch nicht den geringsten Fleken. Gedanken und Ausdrüke müssen vollkommen bestimmt, vollkommen richtig und passend seyn. Der Gegenstand muß mit wenigen, aber meisterhaften Zügen so gezeichnet seyn, daß wir ihn schnell, nach seiner Seltenheit, oder Wichtigkeit, und in dem ihm zukommenden Ton der Farbe, ins Auge fassen. Und wie bey würklichen Denkmalen die Einfalt eine Haupttugend ist, so muß auch hier nichts mit Zierrathen verbrämt, vielweniger überladen seyn. Man kann das, was wir über die Beschaffenheit des Denkmals gesagt haben *), leicht hierauf anwenden.

Das Prädicat, oder was die Aufschrift vorstellt, muß uns die Sache in einem völlig interessanten Licht zeigen, es sey als besonders gut oder bös, oder blos selten, oder poßirlich. Wir müssen nothwendig dadurch überrascht, oder doch stark angegriffen werden. Dazu wird Kürze, Nachdruk, oder naive Einfalt, oder Wiz, oder seltsamer Contrast, aber allemal der vollkommenste Ausdruk erfodert.

Und hieraus läßt sich abnehmen, daß dieses kleine Gedicht einen Meister in Gedanken und Ausdruk erfodere, und nichts weniger, als das Werk eines gemeinen Reimers sey.

Aus dem Alterthum haben wir viele sehr schöne Sinngedichte in den beyden griechischen so genannten Anthologien. Aber der Hauptepigrammatist, der diese Dichtart besonders und einzig getrieben hat, ist Martialis. Unter uns haben sich Logau und Wernike vorzüglich in diesem Fache gezeiget; und der letztere besonders könnte vorzüglich genennt werden, wenn die Frage vorkäme, wie weit es die Teutschen in dieser Art gebracht haben; obgleich zu seiner Zeit der deutschen Sprache der leichte und geschmeidige Ausdruk, den sie zu unsern Zeiten bekommen hat, noch fehlte. Hagedorn hat in dieser, wie in mehrern Arten, auch in Ansehung des vollkommenen Ausdruks, hierin den Deutschen die ersten Muster gegeben. Hier und da laufen einige Sinngedichte von Kästner herum, aus denen man abnehmen kann, daß dieser durch ernsthaftere Arbeiten berühmte Mann alle seine Vorgänger in dieser Art würde übertroffen haben, wenn er sich vorgenommen hätte, das Sinngedicht zu seinem Fache zu wählen.

* * *

Von dem Sinngedichte handeln besonders in lateinischer Sprache: Th. Correa (De toto eo Poematis genere quod Epigramma vulgo dicitur, Ven. 1569. 4.

*) S. Denkmal.

Bon.

Bon. 1590. 4.) — Vinc. Gallus (De Epigr. opuscul. in quo Epigramma, Echo, Anagr. Symb. Fabul. et id genus alia conficiendi praecepta traduntur, Mediol. 1632. 12. ist aber bereits die vierte Ausgabe. Ebend. 1641. 12.) — Joh. Cottunius (De conficiendo Epigr. L. I. (Bon.) et a. 4. Patav. 1632. 4.) — G. J. Vossius (im 29ten und 20ten Cap. des 3ten Buches s. Institut. poeticar.) — Carl a St. Antonio (De arte epigrammat. . . . Libellus, Col. 1650. 8. Florent. 1673. 8.) Nic. Mercier (De conscribendo Epigramm. Opus . . . Par. 1653. 8.) — Franc. Vavassor (De Epigr. Lib. bey s. Epigram. Par. 1669. 1678. 8. und in seinen Werken, Amst. 1709. f. S. 85.) — P. Nicole (Dissertat. de vera pulchritudine, et adumbrata in qua certis principiis rejectionis ac selectionis Epigr. causae redduntur, vor dem Delect. Epigr. ex veter. et recent. Poet. Par. 1659. 12. Lond. 1686. 12. Französ. vor dem Rec. des plus beaux endroits de Martial. Toul. 1689. 12. Bey dem Rec. des plus belles Epigr. des Poet. frcs. depuis Marot, Par. 1698. 12. und vor dem Nouv. Rec. des Epigr. franç. par Mr. Bruzen de la Martiniere, Amst. 1720. 12. 2 Bd.) — C. A. Heumann (De natura et virtutibus Epigr. vor s. Anthol. lat. Hanov. 1721. 8.) — Auch gehören, im Ganzen, hieher, Chrstn. H. Schmidts drey Dissertationen, De Poesi epigrammatico-pastoritia, De Poesi epigrammatico-epica und de Poesi epigrammatico-elegiaca, Giess. 1771-1773. 4. — — In italienischer Sprache: Ausser dem, was in den Werken des Minturno Lib. III. S. 278. Ausg von 1584.) und Quadrio (Vol. 2. Lib. II. S. 561 u. f. S. Art. Dichtkunst, S. 664. und 667.) davon gesagt wird, handelt davon, Xav. Bettinelli (Lettere . . . sopra gli Epigrammi, Berg. 1788. 8.) — — In französischer Sprache: Guil. Colletet (Disc. de l'Epigr. bey s. Epigr. Par. 1653. 12. und auch in seiner Art poet. Par. 1651. 12.) — Mich. de Marolles (Disc. de l'Epigr. vor seiner Uebersetzung des Martial, Par. 1655. 8. 2 Bd.) — Ant. Bauderon de Senecé (Traité sur la Composition de l'Epigramme vor s. Epigr. et autres poes. Par. 1717. 12.) — Andre le Brun (Traité de l'Epigr. vor dem Rec. d'epigrammes, Madrig. et Chans. Par. 1714. 8.) — Bruzen de la Martiniere (Observat. sur l'Epigr. . . . vor dem Nouv. Rec. des Epigr. franç. Amst. 1720. 12. 2 Bd.) — Remond de St. Mard (Reflex. sur l'Epigr. . . . bey s. Reflex. sur la poesie en général, à la Haye 1734. 12. und im 5ten Bd. S. 108. seiner Werke, Amst. 1749. 18.) — Ch. Batteux (In seiner Einleitung in die sch. Wissensch: Bd. 3. S. 228. Leipz. 1744. 8.) — — Von englischen Schriftstellern: Eine Dissertat. darüber, vor einer Collect. of Epigr. 1727. 12. 2 Th. — Jos. Trapp (In der 12ten seiner Vorlesungen über die Dichtkunst S. 153. L. 1742. 8.) — Newberry (In seiner Art of Poetry on a new Plan, Chap. VIII. p. 56. Vol. I. Lond 1762. 8.) — Ein Versuch über diese Dichtart findet sich vor der, unter dem Titel, Festoon erschienenen Samml. englischer Sinngedichte, Lond 1765. 8.) — — Von deutschen Schriftstellern: Chrstn. Gottl. Meister (Unvorgreifliche Gedanken von deutschen Epigrammatibus in deutlichen Regeln und annehmlichen Exempeln, Leipz. 1698. 8.) — Gotth. Eph. Lessing (Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten . . . im 1ten Th. seiner verm. Schriften, Berl. 1777. 8. — J. G. Herder (Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das Gr. Epigramm, in der ersten Sammlung S. 99. seiner zerstreuten Blätter, Gotha 1785. 8. Anmerkungen über das Gr. Epigramm, in der 2ten Samml. S. 103. Gotha 1786. 8.) — C. Meiners (Im 22ten Kap. S. 524. f. Grundr. der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch. Lemgo 1787.

1787. 8.) — — S. übrigens die, bey dem Art. Dichtkunst, S. 667 u. f. angeführten Schriften von Morhof, Hunold, Neukirch, Gottsched, vorzüglich Westenrieder und Eschenburg, u. a. m. —

Sinngedichte in griechischer Sprache sind, von sehr vielen Dichtern geschrieben, und diese, sehr frühzeitig, von verschiedenen, in Sammlungen gebracht worden, als von Meleager, von Philippus, von Agathias u. a. m. aber diese Sammlungen sind verloren gegangen. Einen Auszug aus ihnen, mit Zusätzen aus den Dichtern seiner Zeit, machte, im zehnten Jahrhundert, Constantinus Cephala; und einen andern, aber mit Weglassung vieler, welche Cephala in seine Sammlung aufgenommen hatte, (oder, wie Brunk in der Vorr. zu den Anal. S. IV u. f. will, nur einen Auszug aus dem Cephala) der Mönch Planudes im Anfange des 14ten Jahrhundertes. Gedruckt erschien diese letztere Sammlung früher, als jene; zuerst Flor. 1494. 4. gr. und darauf ebendas. 1519. 8. gr. Ven. 1521 und 1550 8. gr. Von H. Stephanus vermehrt 1556. 4 gr. Von Brodäus, Frkft. 1600. f. gr. Apd. Commel. 1604. 4. gr. und lat. nähmlich mit der Uebers. des Eilh. Lubinus (Sie enthält Gedichte aus zweyhundert und einigen vierzig genannten und verschiedenen ungenannten Dichtern; und ist in sieben verschiedene Bücher, nach Maßgabe des verschiedenen Innhaltes der Gedichte, abgetheilt. Aus ihr sind von Zeit zu Zeit, wieder einzele Bücher, und einzele Auswahlen gedruckt worden, als Col. 1525 8. Bas. 1529. 8. von H. Stephanus, 1570. 8. Rost. 1600. 8. Frcft. 1622. 8. Lond. 1706. 8. u. a. m.) — Von der, ihr vorhergegangenen, oder ihr zum Grunde liegenden Sammlung des Const. Cephala, wurden von den Zeiten des Salmasius an, gelegentlich mehrere, bis dahin ungedruckte Epigramme, einzeln, von mehrern Gelehrten bekannt gemacht; aber J. J. Reiske gab zuerst, das, was solche mehr, wie die schon gedruckte Anthologie enthielt, zusammen, im 9ten Bande der Miscellaneor. Lipsiens. (395 St.) und den Ueberreſt (410 St.) mit der Aufschr. Anthol. gr. a Const. Cephala cond. . . . Lips. 1754. 8. gr.. und lat. heraus. Auch diese Samml. ist in verschiedene Bücher, nach Maßgabe des Innhaltes der Gedichte, abgetheilt, enthält deren von mehr als 120 Dichtern, und unter diesen mehr als dreyßig, von welchen, in der Anthologie des Planudes nichts vorkömmt. — Was in beyden Sammlungen sich findet, wurde endlich von R. F. Ph. Brunk, zusammen, aus mehrern Handschriften sehr verbessert, mit der Aufschrift, Analecta veter. Poetar. graecor. Argentorati (1772 - 1776.) 8. 3 Bde. gr. herausgegeben. Die Zahl der Dichter beläuft sich hier auf 288; und die, jedem zukommenden Gedichte sind, unter seinem Nahmen gesammelt. Unter ihnen finden sich auch Theokrit, Bion, Moschus, Anakreon, Callimachus, Cleanth und Proclus. Die nahmenlosen Gedichte, so wie die Räthsel, sind unter besondre Rubriken gebracht. Uebrigens sind denn auch aus dieser Samml. wieder Auszüge erschienen, als die Kleine Anthologie . . . Duisb. 1789. 8. Die Kleinen griech. Gedichte . . . Gotha 1789 8. (jedoch nicht gänzlich aus Brunk) und F. Jacobs hat den Anfang mit einer neuen Ausg. Lips. 1794. 8. 2 Bde. gemacht. — Von den, in jenen Sammlungen befindlichen Epigrammatisten sind ferner verschiedene, einzeln, herausgegeben worden, als Strato, von C. A. Klotz, Alt. 1764. 8. Leonidas von Tarent (aber nur ein Specimen oder einen Vers. über s. dichterischen Charakter, nebst einem Epigramm) von K. D. Jlgen, Leipz. 1785. 8. Antimachus, von K. A. G. Schellenberg, Halle 1786. 8. Meleager, von A. C. Meineke, Leipz. 1789. 8. und von J. K. F. Manso, Jen. 1789. 8. — Uebersetzt, und noch mehr nachgeahmt, ist ein großer Theil dieser kleinen Gedichte in allen neuern Sprachen, als in der italienischen Sprache: Von Salvini, (in den Novelle litter. di Venezia

nezia v. J. 1729. Von Ant. Buongiovanni und Gir. Zanetti (Vari Epigr. della greca Antol. . . . Ven. 1752. f. überhaupt 130 St.) Von Averado de Medici (Scelta di Epigr. Liv. 1772. 8. Verm. Flor. 1790. 4.) Von dem Abt Felici (Epigr. tratti dal Greco, Frasc. 1787. 8. Von Gaet. Carcani (Racc. di vari Epigr. div. in VII. libri, Nap. 1788. 4. Wie viel Bände davon erschienen sind, weiß ich nicht. Der erste enthält nur das erste Buch.) Von Ger. Pompei (im 2ten Bd. s. Opere, Ver. 1790. 8. Hundert St.) Von J. K. Passeroni (im 3ten Bd. s. Rime. Mil. 1790. 8.) In die französische Sprache: Von P. Tamisier (Anthologie, ou Rec. des plus beaux Epigr. Gr. . . . mis en vers . . . Lyon 1589. 1597. 1639. 12.) In das Englische: Von einem Ungen. (Epigr. translat. . . . from the original Greek . . . Lond. 1789. 8.) In das Deutsche: Chrstn. Gr. zu Stolberg (In den Gedichten aus dem Gr. Hamb. 1782. 8.) J. N. Götz (In s. Vermischten Gedichten, Th. 1. S. 154.) J. G. Herder (In den zerstreuten Blättern, Gotha 1785, 1786. 8. 2 Samml.) J. Tobler (Funfzig der schönsten Blumen aus der gr. Anthologie, im zweyten Jahrg. des Schweizer. Museums S. 788. u. f. Mehrere, im 3ten Jahrg. S. 574 und 992. — Ein Ungen. (Griech. Blumenlese . . . Grotk. 1788. 8. die Uebers. sind aus den Werken anderer gesammelt.) K. G. Sonntag (Im 3ten Jahrg. von Canzlers und Meißners Quartalschrift; im teutschen Merkur; in der Berl. Monatsschrift, und im 1ten Heft der Unterh. für Freunde der alten Litterat. Riga 1790. 8) — Erläuterungsschriften: Das 16te Kap. in Fr. Vavassors Schrift, De Epigr. und auch im 3ten Buche Cap. 28. von Fabric. Bibl. Gr. — Remarq. hist. et crit. sur l'Anthol. manuscr. qui est à la Bibl. du Roi de France . . . von J. Boivin, im 3ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. S. 347. — In dem 1ten Bde. der Werke des Bened. Averranus, Flor. 1717. f. 3 Bde. finden sich 76 Dissertat. in Anthologiam. — In G. E. Lessings Verm. Schriften, Th. 1. S. 290 findet sich ein Abschn. über die griechische Anthologie; und in s. Beyträgen zur Gesch. der Litteratur I. S. 135. II. 419. zwey hieher gehörige Aufsätze. — Peric. crit. in Anthol. Const. Cephalae . . . scr. I. G. Schneider, Lips. 1772. 8. und in s. Analect. crit. Frcft. 1777. 8. — In den Opusc. postum. des Nicoli soll sich eine Abhandl. über die gr. Anthologie finden. — Auch gehört, im Ganzen noch hieher: Hist. Poeseos gr. brevioris, ab Anacr. usque ad Meleagr. ex Anthol. gr. adumbrata . . . scr. C. G. Sonntag (Lips.) 1785. 8. — Und litterar. Nachrichten giebt Fabricii Bibl. Gr. Lib. III. c. 28. so wie die Vorreden vor den Ausgaben von Reiske und von Brunk, und die Biblioth. crit. Vol. I. P. 2. S. 20 u. f. — — Uebrigens versteht es sich von selbst, daß die lateinischen, ältern und neuern Epigrammatisten nicht wenige ihrer Sinngedichte aus der griechischen Anthologie gezogen haben. — —

Griechische Sinngedichte von Neuern: Ich schränke mich auf den Jan. Lascaris (Epigr. Gr. Bas. 1537. 8. Par. 1542. 4.) — und den Joh. Cottunius (Gr. Epigr. Lib. II. Pat. 1653. 4.) ein. — —

Sinngedichte von römischen Dichtern: Caj. Valerius Catullus (Nur wenige seiner Gedichte sind, was wir jetzt Epigramm nennen. Ueber die Ausg. seiner Werke s. den Art. Lied S. 261. Zu den, daselbst angeführten deutschen Uebersetzungen, gehört noch der von K. W. Ramler herausgegebene Auszug aus den Ged. des Catull, Leipz. 1793. 8. Ueber den Charakter dieser Gedichte, s. G. E. Lessings vermischte Schriften Bd. 1. S. 171.) — Marc. Valerius Martialis (100. Seine, in 14 B. eingetheilte Epigramme sind zuerst Ven. (1470.) 4. und hierauf mit dem Comm. des Dom. Calderinus, ebend. 1474. 1480. f. Mediol. 1478. 1491. f. Mit dem Comment. des Pet. Marsus, Ven. 1492. f. ferner Ven.

Ven. 1501. 8. Par. 1528. 1540. 1544. 1554. 8. Argent. 1595. 12. Par. 1617. fol. Mit dem Comment. des Matth. Raderus, Ingolst. 1602. 1611. Mogunt. 1627. f. (aber auslassend, nachdem Franc. Sylvius zuerst eine dergleichen Ausgabe, Par. 1514. gegeben hatte.) Von Th. Farnabius, Lond. 1615. 8. Amst. 1645. 12. Lugd. Bat. 1744. 12. Von Pet. Scriver, Lugd. Bat. 1619. Amst. 1620. 12. Von Corn. Schrevel, nach der Ausg. des Farnabius, Lugd. Bat. 1656. 1661. 8. Amst. 1670. 8. herausgegeben worden. Auch befindet er sich unter den von Barbou gedruckten Classikern. Uebersetzt ist Martial, Theilweise sogar in das Griechische, von Neuern nähmlich, von Fr. Morell, Par. 1600. 4. Von Jos. Scaliger (Florig. Mart. Par. 1607. 8. auch in s. Poemat. Lugd. B. 1619. 12.) und beyde bey der Pariser Ausg. des Martial 1617. f. In das Italienische, von Gius. Graglia, Lond. 1782. 12. mit K. (aber, wie es sich versteht, nicht völlig.) In das Spanische: G. E. Lessing, in den Verm. Schriften I. 281. und aus ihm, Hr. Schmid, in der Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtk. S. 350. schreiben einem Emanuel de Salinas die Uebersetzung der, in die Arte del Ingenio des Lor. Gracian eingewebten Epigramme des Martial zu; aber, diese Uebersetzung muß sich in den spätern Ausgaben des Buches finden; denn in der erstern, Mad. 1642. 8. stehen sie, bis auf zwey, ohne alle Uebersetzung, und jene zwey haben andre Verfasser. Auch sind der eingewebten Epigramme des Martial überhaupt nicht so viele. In das Französische: Alle Epigramme, in welchen die Rede von dem Titus, und dem Domitianus, unter dem Titel: Le Cesar Auguste du Poete Martial 4. um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, die einem Priester, Herk. Grisel, zugeschrieben wird; vollständig von Mich. Marolles, zuerst in Prosa, Par. 1655. 8. 2 Bd. und dann in Verse, Par. 1675. 4. nachdem einzele Stücke schon einzeln gedruckt waren, und so schlecht, daß Menage die Uebersetzung Epigrammes contre Martial nannte; ein Choix d'Epigr. de Martial von Du Four, in s. Recueil d'Epigr. des plus fameux Poetes Latins, Par. 1669. 12. und von Costar ein Recueil des plus beaux endroits de Martial . . . Toul. 1689. 12. 2 Bd. In das Englische: Tim. Kendall lieferte zuerst, in s. Flowers of Epigrammes out of sundrie the most singular Authors selected. . . . Lond. 1577. 12. einen grossen Theil der Sinngedichte des Martial; Th. May (Sel. Epigr. of Mart. 1629. 12.) Von einem Fletscher habe ich eine, im Jahr 1656. 12. gedruckte (wahrscheinlich nicht vollständige) Uebersetzung angezeigt gefunden, und ähnliche Arbeiten haben Will. Hay, Lond. 1755. 12. Thom. Scott 1773. 8. (doch mehr Nachahmung, als Uebersetzung) und James Elphingston 1782. 4. geliefert. In das Deutsche: Mehrere unsrer ältern und neuern Dichter hatten einzele Epigr. aus dem Martial übersetzt; diese sammelte K. W. Ramler, vermehrte sie mit eigenen Uebers. und gab sie, unter der Aufschr. „Marc. Val. Martialis, in einem Auszuge, lat. und deutsch, Leipz. 1787-1791. 8. 5 Th." und eine Nachlese dazu, Berl. 1794. 8. heraus. — Erläuterungsschriften: Ant. de Rooy Conjectur. crit. . . . in M. V. Martialis Epigr. Lib. XIV. . . Traj. ad Rh. 1764. 8. Ebendesselben . . . nondum editae Animadv. crit. in M. V. Mart. Epigr. Lib. XIV. . . . Harderov. 1787. 8. — Der 3te Abschn. von G. Ephr. Lessings Zerstreuten Anm. über das Epigram, in s. Vermischten Schriften Th. 1. S. 193. handelt vom Martial. — Auch gehört im Ganzen noch von dem, bey Gelegenheit der Stor. della Litterat. ital. von Gir. Tiraboschi (S. Art. Dichtkunst, S. 637.) zur Vertheidigung des Genies der Spanier, erschienenen Schriften (S. ebend. S. 638. hieher: Th. Serrani super iudicio H. Tiraboschi de Martiale, Sen. Luc. . . . ad Clem. Vanetium, Epist. II. Ferr. 1776. 8. — Das Leben des Dichters findet sich, unter andern, im 2ten Bd. der Lebensbeschreib

Röm.

Röm. Dichter, von L. Crusius, S. 78. d. Uebersetzung. Auch hat Masson eines geschrieben. Litter. Notizen liefert der 2te Bd. S. 377. der Bibl. lat. des Fabric. Lips. 1773. 8.) — **Ausonius** (387. In s. Werken, Ven. 1501. 4. (Ed. pr.) Ex ed. Tollii, Amst. 1671. 8. (b. A.) Bas. 1780. 8. Zweybr. 1785. 8. findet sich ein Liber Epigr. und Litterarische Notizen in Fabr. Bibl. lat. Bd. 3. S. 139. u. A.) — **Sammlungen von Sinngedichten römischer Dichter:** Die, dem Virgil verschiedentlich, aber gewiß fälschlich, zugeschriebenen berüchtigten Priapeja, sind bey den Virgilii Catalectis, Ven. 1472. fol. Ven. 1512. 8. und bey verschiedenen Ausgaben der Werke des Dichters; als Antv. 1561. f. Lugd. Bat. 1581. 12. so wie bey einigen Ausgaben des Catull, Tibull und Propert, als 1500. f. und des Petronius, Amstel. 1669 und 1687. 8. befindlich; auch einzeln, mit der Aufschrift: Priap. s. diversor. Poetar. in Priapum lusus, Ven. 1517. 1534. 8. Illustr. comment. Gasp. Scioppii . . . Frcft. 1606. 8. und Priapeja s. lusus et Epigrammata in Priapum LXXXVII, . . . C. Scaligeri, Lindenbrogii, Casparisque Scioppii notis, Patav. (Amstel.) 1664. 8. gedruckt. Etwas darüber hat auch Lessing, a. a. O. S. 282. gesagt. — Epigr. et Poemat. vetera . . . ex Bibl. et c. emendat. P. Pithoei, Par. 1590. 12. Lugd. Bat. 1596. 12. 2 Bd. — Epigr. et poem. veter. bey den Amoenit. Theolog. Philol. des Theod. Almeloveen, Lugd. Bat. 1694. 8. — Anthol. lat. . . . seleg. C. A. Heumann, Han. 1721. 8. — Anthologia vet. lat. Epigramm. et Poemat. . . . cura P. Burmanni, Amstel. 1749 - 1773. 4. 2 Bd. (Die vollständigste aller Sammlungen.) — —

Lateinische Sinngedichte von Neuern: Alle Dichter, welche dergleichen geschrieben, anzuführen, würde schwer seyn; ich schränke mich auf diejenigen ein, welche deren in größerer Anzahl verfertigt haben, und so ansehnlich auch schon die Menge der mir bekannten ist: so wenig stehe ich doch, sie zu nennen, an, da, in einer ausgestorbenen Sprache, sich, unter allen übrigen Dingen, ein Einfall, noch am ersten auf eine erträgliche Art sagen läßt. **Cantalycius** (Epigr. Ven. 1493. 4.) — **Mich. Marullus** († 1511. Epigr. et Hymni, Flor. 1497. 4. Arg. 1509. 4. Spir. 1595. 8. — **Domitius Palladius** (Epigrammata et Eleg. Ven. 1498. 4.) — **Pamphilius Saxius** (Epigr. Lib. IV. . . . Brix. 1499. 4.) — **Bartom. Crottus** (Epigr. . . . Libellus, Reg. 1500. 4.) — **Herm. Gadajo** († 1508. Seine Poem. Bon. 1501. 4. enthalten auch Sinngedichte.) — **Conr. Celtes** († 1508. In s. Poem. Nor. 1502. 4. finden sich fünf Bücher Epigr.) — **Platus** (Epigrammata et Eleg. Mediol. 1502. 4.) — **Calentius** (In s. Opuscul. . . . Rom. 1503. f. finden sich auch Epigramme.) — **Herm. Buschius** (Epigr. Lib. III. Lips. 1504. 4.) — **Joh. Jov. Pontanus** († 1503. In s. Oper. poet. Ven. 1513 - 1518. 8. 3 Bd. Bas. 1556. 8. und öfter.) — **Jan. Pannonius** (1510. Epigr. Ven. 1553. 8.) — **Lanc. Curtius** († 1511. Epigr. Dec. II. Med. 1521. f. sind sehr kahl und stumpf. — **Pictorius** (Zwey Bücher Epigr. bey s. Hymnor. Lib. Ferr. 1514. 4. Ob sie sich schon in s. Carmin. Lib. VII. Mut. 1492. 4. finden, weiß ich nicht. Von einem andern Pictorius sind Epigr. Lib. VI. Ven. s. a. 8. gedruckt.) — **Joh. Ant. Flaminius** (Epigr. Lib. III. bey s. Sylv. Lib. II. Bon. 1515. 4.) **Henr. Cordus oder Heinr. Urban** (Epigr. Lib. II. Erford. 1517. 4) — **Joh. Sapidus** (Epigr. Selest. 1520. 4.) — **P. Gauricus** (Eleg. Ecl. Sylv. et Epigrammata, s. l. 1526. 8.) — **Pet. Gravina** († 1528. 8. In seinen Poem. Nap. 1532. 4.) — **G. Anselmus** (Anselmi Epigr. Lib. VII. . . . Ven. 1528. 8.) — **Andr. Naugerius** (Navageri † 1529. Epigr. Lib. Bas. 1546. 8. und in den Del. Poet. Italor.) — Sinc.

San=

Sannazar (†1535. Epigr. Lib. III. Ven. 1535. 8. und in s. Poemat. Ven. 1535. 8. Amstel. 1728. 8.) — Th. Morus (†1535. Epigr. Bas. 1518. 4. Lond. 1638. 8.) — Jos. Scaliger (Epigr. liber, Par. 1533. 8. S. auch dessen Poem. s. l. 1574. 8. Ex off. Plant. 1615. 12.) — Cl. Rosseletti (Epigr. Lugd. B. 1537. 4.) — Sim. Lemnius, oder Lemmichen (Epigr. Lib. II. Viteb. 1538. 8. Lib. III. . . . s. l. 1538. 8. S. übrigens den Art. Satire, S. 152.) — Ducher (Epigr. Lib. II. Lug. Gryph. 1538. 8.) — Mart. Theodoricus (Epigr. . . . . Par. 1539. 8.) — Vasolli (Epigr. Silva, Tic. 1541. 4.) — Joh. Secundus (†1536. Epigr. Lib. in s. Oper. Traj. 1541. 8. Lugd. Bat. 1619. 8. 1651. 8. Par. (Altenb.) 1748. 12.) — Joh. Vultejus (Boute 1537. Epigr. Lib. IV. Lugd. B. 1537. 8. Par. 1558. 8.) — Gasp. Urs. Velius (†1538. Im 6ten Bd. der Delic. Poet. Germ.) — Ant. Goveanus (Epigr. . . Lugd. B. 1539. 4.) — Nic. Bourbon (Nugar. Lib. VIII. . . . Bas. 1540. 8.) — Coppa (Epigr. et Eleg. Parthen. 1542. 4.) — Scaphenatus (Eleg. et Epigrammata, Ven. 1541. 8.) — Marc. Ant. Flaminius († 1550. Epigr. Lib. II. Lugd. B. 1561. 8.) — Jo. Giraldus (Stichostratia Epigr. Lib. V. Lugd. 1552. 4. Auch ist von ihm noch ein Epigr. legal. liber facet. ebend. 1575. 8. gedruckt.) — Madot (Epigr. amator. . . . Nap. 1551. 4.) — Nic. Querculus (Epigr. Lib. II. . . . Par. 1553. 4.) — Forcatulus (Epigr. Lugd. 1554. 8.) — Franchini (Poem. et Epigrammata, R. 1554. 8.) — Seb. Huber (Epigram. Libel. III. 1557. 8.) — Faustus Sabäus (Epigr. Lib. V. Rom. 1556. 8.) — Phil. Melanchthon (†1560. Epigr. Lib. III. Viteb. 1560. Verm. mit 5 Büchern, ebend. 1563 8. 1575. 1592. 8. Frcft. 1585. 4. mit Kupf.) — Jean du Bellay (†1560. Ein Buch Epigr. bey den Oden des Salm. Macrin, Par. 1546. 8.) — Joach. du Bellay (†1560. In s. Poem. Par. 1558. 4.) — Lud. Hembold (Epigr. . . . Erphord. 1561. 8.) — Gabr. Ayala (Popularia Epigr. medica, Antv. 1562. 4.) — G. Sabinus, oder Schüler (Seine Poem. Lips. 1563. 8. enthalten auch Sinnged.) — Mauritius Martius (Epigr. Burdig. 1563. 8.) — Joh. Wittel (Epigr. sacr. Lib. Erph. 1567. 8.) — Walt. Haddon (In s. Poemat. Lond. 1567. 4. 1576. 8.) — John Parkhurst (†1574. Epigr. ser. Lond. 1560. 8. Ludicra, s. Epigr. Juven. Lond. 1572. 4.) — Theod. Beza (Epigr. . . . Exc. H. Steph. 1569. 8. S. auch dessen Poem. Par. 1548. 8. 1597. 4.) — Pet. Apherdianus (Epigr. mor. Lib. II. Col. Agr. 1577. 8.) — Balth. Mencius (Sylvula Epigr. Viteb. 1579. 8.) — Cl. Verdier (Peripetasis Epigr. Par. 1581. 8.) — Heinr. Conrad (Epigr. . . . Libellus. Ant. 1581. 4.) — G. Buchanan (†1582. In s. Poemat. Bas. (1564) 8. Amstel. 1676. 24. Auch, woferne ich mich nicht irre, einzeln, Par. 1594. 8. gedruckt.) — Steph. Paschasius (Pasquier Epigr. Lib. VI. Par. 1582. 8 1585. 8. 1618. 16.) — Andr. Calagius (Epigr. Viteb. 1583. 8. Epigr. Cent. VI. . . . Frcft. 1602. 8. Epigr. Frcft. 1609 8. Die letzte Sammlung enthält nur das achte und neunte Hundert.) — Marc. Ant. Muret († 1585. In s. Juven. Par. 1553 und 1590. 8.) — Porsius (Bey s. It. Byzant. Frcft. 1583. 8. finden sich zwey Bücher Epigrammen.) — Gruter (Bey s. Peric. . . . Heidelb. 1587. 8. findet sich ein Epigr. Libellus.) — Mich. Fend (Epigr. Lib. Lav. 1587. 4.) — Mich. Abel (Seine Poem. 1590. 8. 1599. 8. enthalten zwey Bücher Epigrammen.) — Adamaeus (Epigr. lib. Franek. 1595. 8.) — Hiern. Arconatus (Epigr. . . . Vien. 1591. 8.) — Sal. Frenzel (Epigr. . . . Viteb. 1593. 8.) — Jan. Dousa S. († 1595. Epigr. Lib.

Lib. II. . . . Antv. 1569. 8. und Echo s. Halcedonia, Salinar. s. Epigr. Lib. V. Hag. Com. 1603. 4. Poem. Lugd. Bat. 1607. 12. 1609. 8. Roy. 1704. 8.) — Andr. Frusius (Epigr. in Haeretic. Col. 1600. 12.) — Tob. Aleutner (Epigr. Cent. V. Frcft. 1600. 8. — Math. Gothus Sec. (Epigramm. . . . Viteb. 1601. 8.) — Joh. Gaffari (Epigr. Lib. Cur. Var. 1601 8.) - Paul Melissus Schedius (†1602. Epigr. Heidelb. 1592. 8.) — Maximilianus Vrientius (Epigr. Lib. IX. Antv. 1603. 8.) — Casp. Prätorius (Epigr Lib. II. Viteb. 1604 8.) — Wilh. Westhof (Epigr. miscellanea. . . . Frcft. 1605. 8. Port. Dant. 1637. 8.) — Heinr. Stromberg (Epigr. Groen. 1605. 8.) — Franc. Remond Epigr. . . . . Med. 1605. 12. — Casp. Cunrad (Epigr. Cent. V. Oelss. 1609. 8.) — Ant. Faye (Epigr. . . . Gen. 1610. 8.) — Barth. Bilovius (Epigr. Lib. XVIII. Frcft. 1603. 8. Magd. 1611. 8.) — Val. Wener (. . . Epigr. Witt. 1611. 8) — Math. Zuber (Epigr. Hal. 1613. 8.) — Melch. Hausius (Epigr. Cent. II. Bud. 1616. 8.) — Greg. Kleppis (. . . . . Epigr. Lips. 1616. 12.) — Heinr. Leuchter (Epigr. Darmst. 1616. 8.) — Bernh. Bauhus (Epigr. Ingolst 1616. 12. Col. 1618. 12. Antv. 1620. 12. Antv. 1634. 16.) — Joh. Struccius (Epigr. .. Jen. 1620. 12.) — Pet. Marbeus (Epigr. lib. Par. 1620. 4.) — Cabillavius (Epigr. Antv. 1620. 12.) — Joh. G. Dorsch (Epigr. Cent. VIII. Argent. 1621. 16.) - Dan. Stolz v. Stolzenberg (Cent. III. Epigr. Frcft. 1622. 12.) — Joh. Corber (Lauret. s. Epigr. . . . Nor. 1622. 8) — Scev. de St. Marthe († 1623. Epigr. Lib. II. in den Del. Poetar. Gall.) — Lev. Fischer (Epigr. Brunsv. 1623. 12.) — Joh. Phil. Ebel (Epigr. . . . Ulm. 1623. 12.) — Joh. Heermann (Epigr. Lib. IX. Jenae 1624. 12.) — El. Rudel (Epigr. peregrinat. Lips. 1624 12.) — Ch. Secerius (Epigr. misc. Centur. Lips. 1626. 12.) — Joh. Owen Audoenus († 1628. Epigr. Lib. X. Lond. 1612. 8. 3 Bd. Lugd. Bat. 1642. 12. Herbip. 1658. 12. Amst. 1669. 8 Oxon. 1670. 8. Vrat. 1694. 12. Bas. 1766. 8. Deutsch, von Val. Löber, Jena 1661. 12. Englisch, von Vicars 1610 Von J. Penkethmann 1624. Von Hervey 1677. 8. Spanisch. von Fr. de la Torre, Mad. 1674. 4. 1682. 4. Frzsch. von And. le Brun, Par. 1709. 12. Auch findet sich eine Auswahl derselben übersetzt in dem Rec. d'Epigr. anc. Par. 1669. 12. von Dufour, und in dem 4ten und 6ten Bde. der Nouv. Amusemens du coeur et de l'esprit, von F. B. Coquard.) — Joh. Sublimis (Epigr. Lib. II. . . . 1628. 8.) — Melch. Sylv. Eckhard (Epigr. Tubing. 1629. 8.) — Ad. Tülsner (Epigr. Centur. Dresd. 1629. 1633. 8.) — Mart. Opitz (Ein Buch Epigr. findet sich bey s. Silv. Lib. III. Frcft. 1631. 8.) — Pet. Winstrup (Epigr. Lib. III. Jen. 1632. 8.) — Joh. Trautschel (Epigr. maxime sacror. Semi-Centur. . . . Cob. 1633. 12.) — Zach. Friedenreich (Epigr. Lib. III. Lips. 1636. 12) — Jac. Bidermann († 1639. Epigr. Lib. III. Dil. 1620. 12.) — El. Kolb (Epigr. Fasc. Argent. 1639. 8.) — Barth. Nihusius (Epigr. Lib. II. Col. Agror. 1641. 16.) — Friedr. Zamel (Epigr. Lib. XV. Elb. 1643. 4.) — Joh. Theod. von Tschesch (Epigr. sacror. Centur. XII. 1644. 8.) — Ign. Dycker (Epigr. . . . Col. 1646. 12.) — Jos. Baptista (Epigr. Cent. I. Ven. 1646. 12.) — Pet. Alois (Epigr. Centur. VI. Neap. 1646. 8.) — Paul Flemming (Epigr. lat. Amstel. 1649. 8.) — Gabr. Naude (Epigr. Lib. II. Par. 1650. 8.) — Heinr. Joly (Epigr. Vien. 1652. 8.) — Joh. Wilh. Casoferri (Libell. Epigr. Wittenb. 1660. 8.) — Ch. Patin (Epigr. in stirpem regiam, Par. 1660. 4.) —

Nic.

Nic. Catharini (Epigr. Lib. VIII. Bitur. 1660. 12.) — Joh. Mich. Moscherosch (Centur. VI. Epigr. Frcft. 1665. 12.) — Frdr. Hofmann (Lusum epigram. Cent. Amstel. 1663. 12. 1665. 8.) — Jac. Heinr. Paulus (Epigr. promisc. libellus, Argent. 1664. 8.) — Wilh. Speede (Epigr. Juvenil. Lond. 1669. 8.) — Frc. Vavassor († 1681. Epigr. . . . Par. 1669. 1678. 8. und in s. Oper. Amstel. 1709. f.) — Fried. Rappolt († 1676. Epigr. Libell. Lips. 1670. 12.) — Chrstph. Gärtner v. Gartenberg († 1689. Epigr. Lib. Rig. 1680. 12.) — Willh. Hörnius (Epigr. Lib. VI. Roter. 1681. 12.) — Pet. Joffredi (Miscell. Epigr. Lib. VI. Aug. Taurinor. 1681. 8.) — Andr. Forti (Epigr. Mess. 1682. 8.) — Hiob. Trusius (Triga Centur. var. epigr. Lugd. Bat. 1683. 8.) — Joh. Müller (Ana et Epigr. Lib. VIII. Amst. 1684. 12.) — Ces. Fanelli (Vugient. Pueritiae lusus, s. Epigrammat. Pars Ia. Neap. 1685. 12.) — Alb. Ines (Acroamat. epigrammatic. Cent. VI. Vratisl. 1686. 12.) — Jac. Lubranus (Epigr. Lib. X. bey den Suavitud. Musar. ad Sebethi ripam, Neap. 1690. 8.) — Chrstph. Bechtlin (Epigr. Ratisb. 1696. 12.) — D. G. Morhof († 1691. S. Opera poet. Lub. 1697. 8. enthalten einige Bücher Epigr.) — Mich. Capellarius (Im 1ten Bd. s. Poem. Pat. 1697. 8.) — Jean B. Santeuil (Santolinus † 1697. In s. Oper. Amst. 1696. 8. Par. 1729. 8. 2 Bd.) — Sam. Erich (Epigr. Centur. aliquot . . . Lips. 1698. 8.) — Dan. Grückler (Epigr. . . . Tub. 1700. 8.) — Mart. Hancke (Epigr. Lib. Lips. 1701. 8.) — Carl. v. Skop, sonst Tluk gen. (Epigr. Lib. IV. Frcft. s. a. 8. 1702. 12.) — Carl Royer (Musar. Juvenil. pars prima, s. selecti Epigr. Lib. VI. Frcft. 1702. 8.) — Chrstn. Bornmann (Epigr. Reg. 1691. 12. Lib. III. Mit. 1705. 12.) — A. v. d. Wiele (Epigr. sacra, Amstel. 1707. 8.) — Ant. de Reys (Epigr. Lib. V. Lisb. 1728. 4. 1730. 12.) — Frdr. Conrad Pankel (Aculeoli, et Aculei sine vulnere, s. Epigr. Vien. 1737. 8.) — Barth. Luder (Epigr. . . . Col. Agr. 1738. 8.) — C. C. Schelling (S. dessen Carm. Lib. II. Lips. 1761. 8.) — Th. Serranus (Ein großer Th. s. Carm. Lib. IV. Fuligno 1788. 8. besteht aus Epigr.) — Benj. Nagott, oder eigentlich Sonntag (Epigr. Lib. IV. Const. 1792. 8.) — u. v. a. m. — Auch in den Schriften vieler neuern Schriftsteller, als G. E. Lessings, Abr. Kästner, u. a. m. sind noch einzele lateinische Epigramme zu finden. — — Sammlungen lateinischer Sinngedichte von Neuern: Epigr. sacra et satyr. Verini, Dardani, Jovii, Lippii etc. . . . Bas. 1518. 4. von L. B. Pictorius. — Doctissimor. Italorum Epigr. vid. M. A. Flaminii Lib. II. Mar. Molsae Lib. I. Andr. Naugerii Lib. I. Io. Cottae, Lampridii, Sadoleti et alior. Lib. I. Lutet. s. a. 8. — Flores Epigr. ex optim. auctoribus excerpti per Leod. a Quercu, Par. 1555-1560. 16. 2 Th. — Delitiae Delitiar. s. Epigr. ex optim. huius et noviss. saec. Poetis, Op. Abr. Wright, Oxon. 1637. 12. — Epigr. Delectus ex omnibus tum veter. tum recentior. Poetis decerptus (von P. Nicole) Par. 1659. 12. Lond. 1686. 12. — —

Sinngedichte in italienischer Sprache: Sie ist arm an Epigrammen, ärmer, als irgend eine neuere cultivirte Sprache, vielleicht weil die Nation eine zu üppige Imagination hat, um sich auf Ausbildung eines einzigen Gedanken einschränken zu können? Luigi Alamanni († 1556) war der erste, welcher darin in der italienischen Sprache schrieb, und sein Beyspiel verleitete einen Theil der folgenden Dichter, ein regelmäßiges, bestimmtes Sylbenmaß anzunehmen und sie in zwey, drey, oder vierzeiligen Couplets abzufassen.

Lod. Leporeo dehnte, wie die Italiener wähnen, diese Regeln zu weit aus, indem er Epigramme von dreißig Zeilen verfertigte. In den neuern Zeiten scheint man der Form derselben alle mögliche Freyheit gelassen zu haben. (S. Quadrio Stor. e rag. Bd. 3. S. 363.) Die Sinngedichte des Alamanni sind gewöhnlich bey s. Coltivazione, Par. 1546. 4 Fir. 1590. Pad. 1718. 4. Bol. 1746. 4. abgedruckt, und belaufen sich auf 122. — Gabr. Symeoni (Gab die Verwandlungen des Ovidius, auf 178 Kupfertafeln, Lyon 1559. 8. heraus, und nannte die jedem Blatt beygefügte, in Form einer Octave abgefaßte Erklärung, Epigramm.) — Girol. Pensa (Epigrammi . . . in Montereg. 1570. 4.) — Lud. Leporeo (Unter der Aufschrift, Decadario trimetro, gab er 1634 8. einen Band Gedichte heraus, welcher größtentheils aus Epigrammen besteht) — Ant. Giul. Brignole (Il Satirico, Gen. 1646. 8. und unter der Aufschrift: Il Satirico innocente, Epigr. trasportati dall Greco all' Italiano . . Gen. 1648. 12 — Auch ist noch von Mat. Colonna eine ähnliche Sammlung gedruckt. — Einzeln finden sich deren noch, in den Werken verschiedener neuer Dichter, als des Rolli, des Bertola, des Colpani (Vic. 1788. 8. 4 Bde.) u. a. m. aber auch hier beläuft sich ihre Anzahl nicht hoch. — —

Sinngedichte in spanischer Sprache: Mycer Andres Rey de Artiada (Discorsos, Epistolas y *Epigramas* . . . Zar. 1605. 4 Velazquez S. 432. d. Uebers. legt seinen Epigrammen aber keinen hohen Werth bey.) — Franc. de Castro (Metamorfosis a lo moderno, en varios Epigr. . . . Flor. 1641. 8.) — Einzeln sind deren auch dem Hrn Diez (Velazquez S. 432. Anm. b.) zu Folge, in den Obras d. l. Bachiller Franc. de la Torre (Quevedo) Mad. 1631. 16. — in der Gebrüder, Luperc. und Bartol. de Argensola, Rimas . . . . Zar. 1634. 4. — in den Ocios del C. di Rebolledo, Amb. 1661. 4. — in den Obras de D. Luis de Ulloa Pereira . . . Mad. 1674. 4. — in den Ged. des Lope de Vega — Juan Rufo — Estevan Man. de Villegas — des Pacheco Algazar — u. a. m. so wie in den, bey dem Art. Lied, S. 264 angezeigten Sammlungen zu finden. — —

Sinngedichte in französischer Sprache: Lazare de Baif († 1547.) soll das Wort, Epigramme, zuerst in die französische Sprache eingeführt (S. des du Bellay Illustrat de la Langue franç. Liv. 3. Ch. 12) und Marot seine Gedichte dieser Art, zuerst Epigramme genennt haben. (S. Baillet Jug. des Sav. T. IV. Part. I. p. 203. N. 6. Amst. 1725. 12.) Nicht, daß es vorher an Gedichten dieser Art gefehlt hätte; allein, man benannte sie, nach der Anzahl der Verse, aus welchen sie bestanden, Quatrains, Sizains, u. s. w. Die vom Clem. Marot († 1554.) finden sich im 3ten Bd. s. Oeuvr. à la Haye 1731. 12. — Mellin de St. Gelais († 1558. In s. Oeuvr. poet. Lyon 1574. 8. Par. 1658. 8. 1719. 12. finden sich sehr viele beißende, aber, zum Theil etwas plumpe Epigramme.) — Cl. Mermet (So kahle Reime auch sonst sein Tems passé enthält: so sind denn doch die, in den Annal. poet. Bd. X. S. 1. u. f. aufgenommenen Epigrammen nicht schlecht.) — Fr. Maynard († 1646. In s. Oeuvr. Par. 1646. 4. finden sich viel glückliche Epigramme; nur hat der Herausgeber, Gomberville, einen großen Theil unterdrückt, weil sie ihm zu frey schienen. Uebrigens wollte der Verf. die Form dieser Dichtart noch unter besondre Regeln bringen, wodurch sie eben keinen Reitz mehr dürfte erhalten haben. Nachrichten von ihm giebt Baillet in den Jug. des Sav. T. IV. P. 2. p. 143. Amst. 1725. 12.) — De la Giraudiere (Joyeux Epigr. Par. 1634. 8.) — Guil. Colletet (Epigr. Par. 1653. 12.) — Guil. Brebeuf († 1661. Seine Oeuvr. div. Rouen 1662. 12. und der Rec. des Oeuvr. posth. P. 1664. 12. enthal-

enthalten eine große Anzahl geschrobener Epigr.) — Jean Ogier de Gombaud (†1666. Epigr. en III. Liv. Par. 1657. 12. Langweilig, und größtentheils ohne epigrammatischen Witz.) — Jacq. de Cailly (†1674 Seine Petites poes. Par. 1667. bestehen fast aus nichts als Epigrammen, welche sich durch Naivetät und Witz empfehlen.) — Denis de St. Pavin (†1670. S. die Samml. s. W.) — Matth. de Montreuil (†1692. In den versch. Samml. s. Gedichte.) - Andre le Brun (Epigr. Par. 1714. 8.) — Ant. Beauderon de Senece (†1737. Epigr. et autres Poesies, Par. 1717. 12. 1776. 8.) — Ausser diesen finden sich deren sehr viele und zum Theil glückliche, in den Werken des Boileau, de la Monnoye, Jean B. Rousseau, Destouches, Piron, Voltaire, de la Borde, u. v. a. m. so wie in den verschiedenen, bey dem Artikel Lied, S. 268. a. angezeigten Sammlungen, von Imbert, Thyard, de St. Just, Pidou, Panis, Morvilliers, Simon de Troyes, Andrieux, Pons de Verdun, Sauteran de Bellevue, Guyetaud, Daillant de la Touche, Dupuy, Chesne, Thevenau, u. a. m. — Besondre Sammlungen von Sinngedichten: Recueil des plus belles Epigr. des Poetes franç. depuis Marot, Par. 1798. 12. 2 Bd. von Barante. — Nouv. Rec. des Epigr. franç. ... Amst. 1720. 12. 2 Bd. — Nouv. Anth. franç. ou Choix des Epigr. et Madrigaux de tous les Poetes franç. depuis Marot jusqu'à ce jour, Par. 1769. 12. 2 Bd. — Le cabinet de Lampsaque, ou choix d'Epigr. erotiques, Par. 1784. 18. 2 Bde. — Etrennes de Mnemosyne, ou Rec. d'Epigr. Par. 1788. 12. welche auch haben fortgesetzt werden sollen. — —

Sinngedichte in englischer Sprache: Das älteste eigentliche Epigramm in englischer Sprache findet sich in den, den Gedichten des Surrey 1557 und 1565 angehängten vermischten Gedichten von verschiedenen Verfassern (S. Warton's hist. of Engl. Poet. Bd. 3. S. 55) und Warton schreibt es dem Th. Morus zu. — Und ausser den bereits angeführten Uebersetzungen lateinischer Sinngedichte von T. Kendall, haben deren noch geschrieben: John Heywood †1565. Seine über Sprichwörter geschriebenen, und zum Theil einzeln gedruckten sogenannten sechshundert Epigramme, finden sich vollständig in s. Works, Lond. 1576. 4. 1598. 4. und sind, größtentheils, grobe Spâßchen und fade Einfälle. Nachrichten von ihm finden sich in Warton's Hist. of engl. Poet. Bd. 3. S. 87 u. f.) — Heath (Two Centuries of Epigr. 1610. 12.) — John Harrington (162 . Epigr. 1615. 4. Verm. 1618. 8. 1625 8 Sie bestehen aus vier Büchern, und erhielten, zu ihrer Zeit, großen Beyfall.) — G. Withers (Poems and Epigrams, L. 1617. 12.) — John Donne (†1631. Seine Poems 1628. 1633. 4. 1654. 8. 1719 8 enthalten eine ziemliche Anzahl von Sinngedichten,) — Bancroft (Two Books of Epigrams and Epitaphs 1639 4.) — W. Drummond (†1649. Ein großer Theil s. Poems, Edinb. 1616. 4. Lond. 1656 8. Ed. 1711. 4. besteht aus Sinngedichten.) — Aston Cockaine (†1683. Seine Chain of golden Poems, oder Choice Poems enthalten auch drey Bücher Sinngedichte, welche aber größtentheils sehr mittelmäßig sind.) Einzeln finden sich deren in den Werken sehr vieler Dichter, als des Waller, Prior, u. a. m. so wie in den, bey dem Art. Dichtkunst, S. 655 angef. Samml. von Dodsley, Pearch, Nichols, u. a. m. — Sammlungen von Sinngedichten: Collect. of Epigr. with a Dissertat. on this species of Poetry, 1727. 12. 2 Th. — Collect. of select. Epigr. by M. Hacket 1757. 12. — The Festoon: a Collection of Epigrams anc. and modern; panegyrical, satir. amorous. moral, humorous, monumental . . . Lond. 1765. 8. — —

Sinngedichte in deutscher Sprache: Keine neuere Nation ist so reich in dieser

Dichtungsart, als wir; ich übergehe, was sich davon in frühern Dichtern finden kann, und fange gleich an mit Rud. Weckherlin (S. dessen Geistl. und Weltl. Ged. Amst. 1641. 8. 1648. 12.) — Mart. Opitz († 1639. Die besten seiner Sinngedichte hat H. Rammler in die Sammlung der besten Sinngedichte der deutschen Poeten, Riga. 1766. 8. und in s. Ausz. des Wernicke aufgenommen.) — G. Martini (Epigr. Bremen 1654. 8.) — Ernst Chrst. Homburg (Der 2te Th. s. Schimpf und Ernsthaften Clio s. l. 1638. 1643 8. 2Th. besteht aus Epigr.) — Friedrich von Logau († 1655. Deutsche Sinngedichte, drey tausend (3553) Bresl. (1654.) 8. Einen sehr schlechten Auszug daraus, ließ ein Ungenannter, unter der Aufschrift, S. v. G. (Salomon von Golau, als welchen Nahmen Logau angenommen hatte) Auferweckte Gedichte, Frkft. 1702. 8 drucken; das beste aus diesen Sinngedichten (1284) in zwölf Büchern gaben endlich HH. Ramler und Lessing Leipz. 1759. 8. mit einer Vorrede, welche Nachricht von dem Dichter giebt, und die Hr. Schmid in s. Nekrolog S. 101. u. f. benutzt hat, und mit Anmerkungen über die Sprache des Dichters heraus. Eine, mit 3 Büchern verm. Aufl. erschien 1791. 8. in 2 Th.) — Andr. Tscherning († 1659. In s. Teutschen Ged. Frühling, Bresl. 1642 und 1649. 8. und Vortrab des Sommers, Rost. 1655. 8. finden sich eine ziemliche Anzahl Sinngedichte; sein Leben im Nekrolog, S. 94.) — Andr. Gryph († 1664. Epigr. oder Beyschriften, Jen. 1663. 8. und im 2ten Th. s. Teutschen Gedichte, Bresl. 1698. 8. 2Th.) — Ad. Olearius († 1671. S. dessen Persischer Rosenthal, Art. Fabel, S. 178.) — D. G. Marhof (S. Teutschen Ged. Lübeck 1702. 8. enthalten, im 3ten Th. mehrere Beyschriften.) — Chrstn. Hofmann von Hofmannswaldau († 1679. S. dessen deutsche Uebers. und Ged. Bresl. 1673. 8. und Auserlesene Ged. Leipz. 1697. 8. Th. 2.) — Chrstn. Gryphius († 1706. S. dessen Poet. Wälder, Frkf. 1717. 8. 2 Th.) — Chrstn. Wernicke († 1710. Ueberschriften . . . . Amst. 1697. 8. sechs Bücher. Verm. mit zwey Büchern, Hamb. 1701. 8. und bey Poet. Versuch in einem Heldeng. . . . Hamb. 1704. 8. zehn Bücher. Herausgegeben von J. J. Bodmer, Zür. 1749. 1763. 8. und eine Auswahl, mit vielen Veränderungen, von K. W. Ramler, Leipz. 1780. 8. Das Leben des Verf. findet sich im Nekrol. S. 76.) — Joh. Chrstn. Günther († 1723. S. dessen Ged. Bresl. 1725. 1751. 8.) — Phil. Balth. Sinold, Schütz gen. († 1742. Geistl. . . Poesien, Lieder, Son. und Epigrammata, Nürnb. 1720. 8.) — J. C. Niedermayer († Unter dem Nahmen Myriander, Sinngedichte, s. l. 1750. 8. Verm. 1768. 8. Einen Nachtrag dazu 1773. 8. Sie belaufen sich auf 1600 St.) — Friedr. v. Hagedorn († 1754. S. dessen Werke.) — G. Ephr. Lessing (Sinngedichte von ihm erschienen zuerst in den Kleinigkeiten, Strasb. 1759. 8. Jetzt finden sie sich im 1ten Th. s. Vermischten Schriften.) — Abr. Kästner (S. dessen Verm. Schriften, Altenb. 1755-1772. 8. 2 Th. S. Vorlesungen, ebend. 1763-1768. 8. 2Th. Ungedruckte Sinngeb. (Gießen) 1781. 8. und unsre Almanache und Taschenbücher.) — Fdr. Ewald (Lieder und Sinngedichte, Berl. 1755. 8. 1791. 8.) — Ew. von Kleist († 1759. S. dessen Werke.) — Joh. Fdr. Löwen († 1771. S. dessen Werke.) — Fdr. Aug. Cartheuser (Sinnged. Gießen 1765. 8.) — Benj. Michaelis (S. dessen Einzele Ged. Leipz. 1769. 8. und Werke, Gießen 1780. 8. — J. W. Gleim (Sinngedichte. als Mscrpt. Berl. 1769. 8. S. auch unsre Musenalm.) — Willh. Heinse (Sinnged. Halberst. 1771. 8.) — J. M. Dreyer (S. dessen Vorzügl. Gedichte, Altona 1771. 8.) — Kl. Eb. K. Schmidt (In s. Vermischten Ged. Lemgo 1772. 8.) — Dan. Schiebler († 1771. S. dessen Auserl. Gedichte, Hamb. 1773. 8.) — Lud. Aug. Unzer († 1775. Naivetäten und Einfälle, Gött. 1772.

1772. 8. Neue Naivetäten und Einfälle 1773 8.) — Pet. Wilh. Hensler († 1779. Seine in den Almanachen und Taschenbüchern erschienenen Epigramme finden sich in drey Büchern, in s. Gedichten, Altona 1782. 8.) — F. Göckingk (Sinngedichte in drey Büchern, Leipz. 1778. 8. enthalten die besten aus einen, in dem J. 1772. besonders gedruckten zweyhundert, und aus den in verschiedenen Zeitschriften zerstreuten Epigrammen.) — Theoph. von Murr (Sinngedichte, Magd. 1773. 8. Nürnb. 1779. 8.) — Ungen. (Launen und Einfälle, Gotha 1773. 8.) — Joach. Chrstn. Blum (S. den 1ten Th. s. Gedichte, Leipz. 1776. 8.) — Jos. v. Retzer (S. dessen Gedichte, Wien 1775. 8.) — Chrstph. Bernh. Schücking (Sinngedichte, ein Vers. Münster 1775. 8.) — M. C. G. H. (Epigrammat. Ged. Leipz. 1776. 8.) — K. Fdr. Kretschmann (S. Sinngedichte erschienen zuerst in den Kom. Lyr. und Epigr. Gedichten, Leipz. 1769. 8. dann einzeln, Leipz. 1779 und im 2ten Bd. S. Werke, S. 241.) — Chrstn. Aug. Fehre (Sinngedichte und Lieder, gesungen an der Böhmischen Gränze, Leipz. 1776. 8. Vorher in verschiedenen Zeitschriften zerstreut.) — Frz. Ser. Haase (Versuche in Od. Sinngedichten und Fab. Münch. 1778. 8.) — F. Schmitt (S. dessen Ged. Nürnb. 1779. 8.) — Ungen. Kurzweil in Sinngedichten, Freyb. 1779. 8. — Gedichte von epigrammatischer Art, Leipz. 1779. 8. — Albr. Wittenberg (Epigrammen, Altona 1779. 8.) — Hier. G. v. Bretschneider (Fab. Rom. und Sinngedichte, 1781. 8.) — G. v. Hacke (Fab. Lied. und Sinngedichte, Neubrandenb. 1783. 8.) — J. Trevies od. Selvert (Hypochondrische Einfälle, Presb. 1784. 8.) — Ungen. (Für acht Kreuzer Sinnged. Leipz. 1785. 8.) — J. W. Luce (Lappalien 1787. 8.) — J. Fdr. A. Katzner (Fab. Epigrammen und Erzähl. Frft. 1786. 8.) — Joh. Nov. Schlez (Fab. und Sinngedichte, Marktbr. 1787. Frft. 1792. 8.) — Karl Dieffenbach (Sinn- und verm. Gedichte, Frft. 1787. 8.) — Perinet (Sinngedichte, Leipz. 1788 8) — Selmar, oder v. Brinkmann (Der 2te Bd. s. Gedichte, Leipz. 1789. 8. enthält auch drey Bücher Sinngedichte.) — Fdr. Aug. Weißhuhn (Sinngedichte, Leipz. 1790. 8) — Friedr. H. (Sinngedichte, Frft. 1791. 8.) — Ephr. Moses Kuh (Der größte Th. s. Gedichte, Zür. 1792. 12. 2 Bde. besteht aus Sinngedichten.) — Auch finden sich deren noch in den Werken der Herren Weiße, Krauseneck, Götz, Nicolay, Gotter, Alxinger, Voß, Armbruster, Blumauer, G. Schatz (Blumen auf den Altar der Grazien) Langbein, J. E. Engelschall, J. G. Schaller, v. Haugwitz, Pfeffel, Zinkernagel, in den Ged. zweyer Freunde, Wien 1775. 8. in den Neuen Gedichten, Kopenh. 1777. 8. u. s. m. so wie in den, bey dem Art. Lied, S. 277. angeführten vermischten Sammlungen, von Thümmel, Eschenburg, Sangerhausen, Brückner, von Döring, Boie, u. a. m. — Sammlungen von Sinngedichten: 1) Sammlung der besten Sinngedichte der deutschen Poeten, 1ter Theil (ein 2ter ist nicht erschienen) aus Opitz, Zeiller, Olearius, Vischerning, Flemming, Andr. Gryphius, Christ. Gryphius, Riga 1766 8. — 2) Epigrammatische Blumenlese (aber nicht lauter Blumen) Offenbach, 1776. 1778. 8. 3 Samml. von E. F. Rühl, aus 25 neuern Dichtern. — 3) Sinngedichte der Deutschen, Leipz. 1780. 8. aus 46 alten und neuern Dichtern, von K. W. J. Grumbey. — Sinngedichte der Deutschen . . Zür. 1788. 8. von Hs. H. Füeßli, als der 6te Th. der Allg. Blumenlese der Deutschen. Sie bestehn aus sechshundert und einigen siebenzig, und sind in 20 Bücher abgetheilt. — Epigrammenlese . . . Berl. 1789. 8. Der dabey befindliche Anhang enthält eine kurze Biogr. und Characterist. der angeführten Dichter, als Opitz, Logau, Wernike, Tscherning, Olearius, Hagedorn, Kleist, Kästner, Ewald, Lessing, Göckingk, Blum, Pfeffel und Hensler, K. H. Jördens

Blumenlese deutscher Sinngedichte, Berl. 1789-1791. 2 Th. — —

Sinnlich.
(Schöne Künste.)

Eigentlich wird das sinnlich genennt, was wir durch die äußern Sinne des Körpers empfinden; man hat aber die Bedeutung des Worts auch auf das ausgedehnet, was wir blos innerlich ohne Zuthun der körperlichen Sinnen empfinden, wie Begierde, Furcht, Liebe u. d. gl. Dieses Sinnliche, das man auch empfindbar nennen könnte, wird von dem Erkenntlichen, wenn ich dieses Wort brauchen darf, unterschieden. Man hat nämlich bemerkt, daß diese zwey Arten, sich etwas bewußt zu seyn, da man etwas erkennt, oder da man etwas empfindet, sehr von einander verschieden seyen, und das, was man empfindet, sinnlich genannt. Weil es zur Theorie der schönen Künste nothwendig ist, daß man den Unterschied zwischen Erkennen und Empfinden genau bemerke, indem diese Künste sich von den Wissenschaften darin unterscheiden, daß jene für das Empfinden, diese für das Erkennen, arbeiten, so müssen wir die Begriffe hierüber genau entwikeln.

Wir sagen, daß wir etwas erkennen, fassen, oder begreifen, wenn wir seine Beschaffenheit wahrnehmen; und wir erkennen die Sache deutlich, deren Beschaffenheit wir andern beschreiben, oder erklären können. Beym Erkennen schwebt also unserm Geist etwas vor, oder wir sind uns einer Sache bewußt, die wir als etwas von uns selbst, das ist, von unsrer würkenden Kraft, verschiedenes ansehen, und wir nennen dieses den Gegenstand der Erkenntniß. Hingegen sagen wir, daß wir etwas empfinden, wenn wir uns einer in uns, in unsrer eigenen Kraft, vorfallenden Veränderung bewußt sind; wenn wir uns itzt anders gerühret, oder in einen andern Zustand versetzt finden, als wir vorher waren. Das Empfinden geht unmittelbar unsern innern Zustand an; denn bey jeder neuen Empfindung sind wir uns einer Veränderung in uns selbst bewußt; das Erkennen geht auf etwas, das wir als von uns getrennt ansehen. Beym Erkennen sind wir Zuschauer dessen, was vorgeht; beym Empfinden sind wir selbst das Ding, mit dem etwas veränderliches vorgehet; und dieses Veränderliche beobachten wir nicht als etwas, das von uns verschieden ist, sondern als etwas, das in unsrer Würksamkeit liegt. Beym Empfinden ist die Aufmerksamkeit ganz auf uns und auf die Veränderung in unserm innern Zustand gerichtet; beym Erkennen aber geht sie auf etwas von uns verschiedenes. Am leichtesten zeiget sich dieser Unterschied in den beyden Fällen, da wir selbst vermittelst der äußern Sinnen etwas blos empfinden, oder erkennen. Wenn wir Wärme oder Kälte fühlen, und blos auf das Gefühl selbst Acht haben, ohne auf das Feuer, oder die kalte Luft, wodurch es bewürkt wird, Achtung zu geben, so beschäfftigen wir uns blos mit uns selbst. Wir finden uns in einem Zustande, der etwas eigenes, von jedem andern Zustand verschiedenes hat. Hier ist nun nichts von uns verschiedenes, nichts als außer uns sich veränderndes gegenwärtig; wir fühlen allein uns selbst; unsre uns gefallende oder mißfallende Existenz. Gefällt uns dieser Zustand, so nennen wir die Empfindung angenehm, geniessen sie und wünschen darin zu verharren, oder sie noch stärker zu geniessen. Mißfällt uns der Zustand, so äußert sich in der Kraft, die wir als unser eigenes Wesen empfinden, ein Bestreben nach einem andern Zustande. Kurz, in beyden Fällen

Fällen sind wir ganz mit uns selbst beschäftiget, oder wir empfinden nur uns selbst.

Mit diesem Falle vergleiche man den, da wir einen sichtbaren Gegenstand erbliken, dessen Beschaffenheit wir beobachten. Hier unterscheiden wir das, was uns beschäfftiget, sehr genau von uns selbst. Denn wir sehen es als außer uns an. Die Aufmerksamkeit hat hier ein Ziel, das außer uns zu liegen scheinet, und unsre angenehme oder unangenehme Existenz nichts angeht. Je stärker wir unsre Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit des Gegenstandes richten, je mehr vergessen wir uns selbst. Unsre Würksamkeit geht nun darauf in dem Gegenstand mehr zu sehen, das Mannichfaltige darin zu entdeken, und uns selbst Rechenschaft davon zu geben. Hiebey äussert sich, indem wir zu erkennen suchen, nicht das geringste Bestreben, etwas in unsrer Existenz zu ändern: wir wollen nur sehen, mehr, oder genauer sehen, uns selbst wollen wir nicht anders fühlen.

Dieses ist der Unterschied zwischen Empfinden und Erkennen. In sofern nun ein Gegenstand auf die Empfindung würket, oder das Empfinden verursachet, wird er sinnlich genennt; und in sofern es uns zum Erkennen, zum Erforschen anreizt, wollen wir ihn erkenntlich nennen. Man siehet hier sogleich, daß ein und eben derselbe Gegenstand sinnlich, oder erkenntlich ist, je nachdem er auf uns würket. Ein schönes Juweel kann bey einem eitelen Menschen plötzlich den Wunsch erweken, es zu besitzen und sich damit zu schmüken; denn würkt es Empfindung, und ist in sofern ein sinnlicher Gegenstand: bey einem Juwelierer macht es vielleicht blos die Neugierde rege; er will es näher sehen, genauer betrachten, giebt auf seine Form, auf den Glanz, auf die Beschaffenheit der einzeln Theile Achtung, schätzt seinen Werth u. s. f. Diesem ist es ein Gegenstand der Erkenntniß, und in sofern nicht sinnlich, ob er gleich durch den Sinn des Gefühls erkannt wird.

Sinnlich heißt also jeder Gegenstand, dessen Gegenwart in unsrer Vorstellung wir unmittelbar empfinden, und mit dessen Betrachtung, oder näheren Erforschung wir uns nicht abgeben, wenn wir den Eindruk davon gleich durch keinen der äußern Sinnen bekommen haben. Jeder Begriff, jede Vorstellung in uns, sie sey entstanden wie sie wolle, ist sinnlich, in sofern wir uns der Empfindung, die sie erwekt, allein überlassen, ohne näher zu untersuchen, wie die vorgestellte Sache beschaffen ist; das ist, in sofern wir blos auf ihre Gegenwart, auf das Empfinden derselben Achtung geben. Deswegen heißt auch jeder confuse Begriff, den ein Wort in uns erweket und dessen Beschaffenheit wir nicht näher erforschen, sondern zufrieden sind mit dem, was wir dabey empfinden, ohne es weiter zu entwikeln, ein sinnlicher Begriff. Es ist uns dabey, als ob wir ihn blos aus Anschauen, ohne Nachdenken gegenwärtig haben, und wir beschäfftigen uns blos mit dem Eindruk, den er auf uns macht.

Vorzüglich sinnlich, oder stark sinnlich, wollen wir die Vorstellungen nennen, die starkes Empfinden erweken, bey dem wir uns verweilen; ein Empfinden, das nicht schnell vorübergeht, sondern uns gleichsam nöthiget, auf unser Gefühl, oder unsern innern Zustand Achtung zu geben. Also sind nicht alle durch äussere Sinnen erwekte Begriffe vorzüglich sinnlich. Einige erweken so schwache Empfindung, daß man sie kaum gewahr wird, oder sie verursachen eine so schnelle Untersuchung ihrer Beschaffenheit, daß man dabey sogleich in den Zustand der Betrachtung

tung und des speculativen Denkens geräth.

Dieses aber hängt nicht allemal blos von der Beschaffenheit des Gegenstandes, sondern gar oft von unserer Sinnesart ab. So ist der Grundriß eines großen Gebäudes für einen, der die Baukunst versteht, eine geometrische Figur für einen Mathematiker, zwar im allgemeinen Sinn ein sinnlicher Gegenstand; aber er lokt ihn sogleich auf seine nähere Betrachtung und Erforschung des Einzeln darin; dadurch hört er auf sinnlich zu seyn.

Erkennlich oder speculativ ist jeder Gegenstand, den man ohne genaues Bemerken und Erforschen seiner Beschaffenheit nicht erkennen, oder im Geiste gegenwärtig haben kann. Von dieser Art ist jeder deutliche Begriff; weil man ihn gar nicht faßt, wenn man nicht seine Beschaffenheit, oder das Einzele, was in ihm liegt, durch genaues Beobachten und Nachdenken bemerket. Vorzüglich rechnen wir zum Erkennlichen die Gegenstände, die man zwar ohne Nachdenken sich vorstellen kann, die aber sogleich die Vorstellungskraft zu einer nähern Betrachtung und Erforschung ihrer Beschaffenheit reizen. Die Gegenstände, deren Gegenwart im Geiste, wenn man sie nicht näher kennt, gar nichts merkliches in uns würken, und weder zum Denken, noch zum Empfinden reizen, kommen hier als völlig gleichgültige Dinge gar nicht in Betrachtung.

Nach diesen vorläufigen Erläuterungen kommen wir nun näher zum eigentlichen Inhalt dieses Artikels. Die schönen Künste haben nicht den Zwek uns zu unterrichten, sondern uns zu rühren, oder in Empfindung zu setzen. Auch da, wo sie etwa in besondern Fällen einen unterrichtenden Stoff bearbeiten, thun sie es so, daß der Unterricht mit Empfindung verbunden ist. Daraus folget also, daß die Gegenstände, die sie uns vorhalten, sinnliche Gegenstände seyn müssen, und daß der Zweck desto sicherer erreicht werde, je mehr Sinnlichkeit sie haben.

Die zeichnenden Künste und die Musik können keinen andern, als sinnlichen Stoff bearbeiten; man braucht also den Künstlern in diesen Gattungen nicht wie den Rednern und Dichtern zu sagen, sie sollen suchen sinnlich zu seyn. Aber dieses müssen sie wissen, wie ein an sich nur schlechtweg sinnlicher Gegenstand vorzüglich, oder stark sinnlich werde. Die redenden Künste können sowol sinnlichen als erkennlichen Stoff bearbeiten. Da ist also nöthig zu wissen, wie dem nicht sinnlichen Stoff Sinnlichkeit zu geben, und wie sie den schwach sinnlichen noch mehr sinnlich zu machen haben.

Wir müssen aber, ehe wir uns hierüber einlassen, nothwendig wiederholen, daß man auch sinnlich denken, oder erkennen, und denkend empfinden könne. Jenes geschieht, wenn man beym Denken, bey blos klaren Begriffen stehen bleibet; dieses, wenn man von blos sinnlichen Vorstellungen so schwache Empfindungen bekommt, daß man nicht gereizt wird ihnen nachzuhängen, sondern sich der Betrachtung der Gegenstände, wodurch sie verursacht worden, überläßt. Jenes sinnliche Denken müssen wir gegen das speculative Denken, und dieses denkende Empfinden gegen das volle Gefühl der Empfindung halten, um die Verschiedenheit der Würkung, die jedes auf uns hat, genau zu beobachten.

Sinnliche Begriffe werden ohne großes Nachdenken erlanget. Es wird dazu blos so viel Aufmerksamkeit erfodert, daß man Dinge, die würklich verschieden sind, oder verschieden in die Sinnen fallen, von einander unterscheide, wozu der geringste Grad des Nachdenkens hinlänglich

länglich ist. Aber um deutliche und entwikelte Begriffe zu erlangen, muß man oft die Vorstellungskraft ernstlich, anhaltend und auf mancherley Weise anstrengen. Man muß nicht nur alles Einzele, was erfodert wird, um die Sache dazu zu machen, was sie ist, genau fassen, sondern dieses Einzele der Ordnung nach wieder zusammensetzen, oder vom Zusammensetzen wieder entwikeln können. Die sinnlichen Begriffe, deren man gewohnt ist, stellt man sich ohne Mühe in einem einzigen untheilbaren Punkt der Zeit vor; deutliche Begriffe kann man nicht anders, als allmählig bekommen; indem man das Einzele darin stükweis betrachtet, und gleichsam aufzählt.

Hieraus entstehet nun ein merkwürdiger Unterschied zwischen sinnlichem und wissenschaftlichem Denken, in Absicht auf die Würkung.

Weil wir den sinnlichen Begriff schnell und ohne Anstrengung der Aufmerksamkeit fassen, so können wir uns sogleich dem Eindruk, den er auf uns macht, überlassen, und ihn ganz empfinden. Der Begriff, den wir deutlich zu fassen bemühet sind, würket gar nichts in uns, als ein bloßes Bestreben, das Einzele darin zu sehen, oder zu fassen. Dort empfinden wir alles Einzele auf einmal, ohne es zu erkennen, oder zu unterscheiden; hier aber sehen, oder empfinden wir nur einen einzigen, einfachen Theil auf einmal, und sind so stark beschäfftiget, diesen zu fassen, daß wir das Ganze darüber aus dem Gesichte verlieren, und keine Würkung davon in uns spüren. Derjenige, der einem Taschenspieler oder Seiltänzer zusieht, und alle Augenblik etwas unbegreifliches, widersprechend scheinendes, oder gefährliches wahrnimmt, genießt die Eindrüke davon, er wird in beständiger Bewundrung, Erwartung und Furcht unterhalten; wer aber dabey sein Nachdenken anstrenget, um zu entdeken, wie alles zugeht, wie das unmöglich scheinende möglich ist, u. s. f. fühlt nichts von jenen Eindrüken; seine ganze Aufmerksamkeit ist auf das Erkennen der Sache gerichtet; er sieht nicht ein ganzes Kunststük auf einmal, sondern immer nur eine sehr kleine Bewegung und gleichsam nur einen Punkt. Man sehe auch zu leichterm Begriff dieser Sache die Anmerkung nach, die wir an einem andern Orte *) hierüber gemacht haben.

Und nun begreift man leichte, warum den redenden Künsten dieses als eine Grundmaxime vorgeschrieben wird, sie sollen überall sinnlich sprechen. Denn da ihr Zwek ist, stark und lebhaft zu rühren, dieses aber durch Entwiklung der Begriffe nicht geschehen kann, weil dabey alle Aufmerksamkeit nur auf das Erkennen der Sachen gerichtet ist: so müssen sie sich dessen völlig enthalten. Je sinnlicher der Redner oder Dichter spricht, je schneller wird er gefaßt, und je mehr Würkung thut das, was er sagt. Dieses kann als eine Grundlage dessen, was wir hier noch zum Behuf des Künstlers zu sagen haben, hinlänglich seyn.

Wie das sinnliche Denken vor dem speculativen einen großen Vorzug hat, wenn es auf praktische Kenntniß, und auf ein Wissen, das auf Handeln einfließen soll, ankommt: so ist auch ein denkendes Empfinden in manchem Falle dem gedankenlosen Gefühl vorzuziehen. Dieses Gefühl würket weiter nichts, als die damit unmittelbar verbundene Lust, oder Unlust, und läßt, nachdem diese vorbey sind, weiter keine Spur in der Seele. Hingegen sind die Empfindungen, die zugleich mit klaren Vorstellungen ihrer Ursachen und Würkungen verbunden sind,

*) S. Lehrende Rede III Th. S. 167.

sind, von grosser Wichtigkeit. Sie sind es, die uns Kenntniß des sittlichen Guten und Bösen geben, Neigung zu jenem, und Scheu vor diesem einpflanzen.

Jenes gedankenlose Gefühl liegt blos in der thierischen Natur, beziehet sich nur auf körperliche Bedürfnisse, und ist deswegen kein Gegenstand der schönen Künste. Für die Erhaltung, Vervollkommnung und Fortpflanzung der animalischen Natur ist ohne unser Nachdenken gesorget; aber die allmählige Erhebung des sittlichen Menschen, die Ausbreitung und Fortpflanzung des höheren sittlichen Lebens, ist der rühmlichen Bemühung edlerer Seelen überlassen. Diese machen die Seele für das sittliche Gute empfindsam, wie die Natur dem Körper für das physische Gute ein Gefühl gegeben hat. Und darin besteht der höchste und edelste Zwek der schönen Künste. Sie reizen die Empfindung zwar vermittelst der äußern Sinnen, aber nicht durch blos sinnliche Gegenstände. Sie legen der Vorstellungskraft Gegenstände der klaren Erkenntniß vor, und in diese legen sie den Reiz zu angenehmen und widrigen Empfindungen, damit der nicht blos thierische, sondern vernünftige Mensch das Gute und Böse kennen, jenes suchen und dieses vermeiden lerne.

Dieses ist nun alles, was der Künstler von der Theorie des Sinnlichen zu wissen nöthig hat. Nun kommen wir auf die Anwendung desselben.

Hier würde nun zuerst anzumerken seyn, mit welcher Sorgfalt der Künstler sich des Sinnlichen bedienen müsse, um das Angenehme und Unangenehme, womit es insgemein begleitet ist, nicht am unrechten Ort anzubringen; davon aber ist bereits an so viel Stellen dieses Werks und so hinlänglich gesprochen worden, daß wir diesen Punkt hier übergehen können. Es bleibet uns also nur noch übrig zu zeigen: 1. Wie in redenden Künsten dem blos Erkenntlichen das Kleid der Sinnlichkeit anzuziehen sey; und 2. wie sowol diese, als alle andre schöne Künste dem, was nur schwach sinnlich ist, mehr Sinnlichkeit geben können.

1. Die redenden Künste sind nicht bestimmt, neue Wahrheiten zu erforschen, dies ist das Amt der Philosophie; aber jede nützliche Wahrheit faßlich und mit eindringender Kraft begleitet vorzutragen und weiter auszubreiten, als die Philosophie es vermag, dieses ist eine von ihren Verrichtungen. Dazu aber müssen sie nothwendig einen sinnlichen Ausdruk brauchen. Er besteht darin, daß für jeden nicht sinnlichen Hauptbegriff ein Wort gewählt werde, das einen sehr klaren und leicht faßlichen Begriff erweket vermittelst dessen durch irgend einen leichten Tropus jener schwerere Begriff sehr klar und faßlich werde. Ein solcher Ausdruk wäre es, wenn statt des philosophischen Wortes Vorsehung, wo dieses nicht schon unmittelbar in der popularen Sprache einen klaren Begriff erwekt, der Ausdruk väterlicher Regierung Gottes gebraucht würde; ingleichen sehen anstatt erkennen; fühlen, anstatt überzeugt seyn u. d. gl. Hierher gehörten alle Metaphern, Bilder, Gleichnisse, Vergleichungen; kurz, alle Arten des Ausdruks, wodurch das anschauende Erkennen befördert wird. Es ist aber beym Gebrauche dieser sinnlichen Sprache höchst nöthig, daß man beständige Rüksicht auf ihren Zwek habe, und diesem zufolge das Bekannte und Leichtfühlbare dem Unbekannteren und schwerer Fühlbaren vorziehe. Denn nicht jede durch die äußern Sinnen, oder durch unmittelbar inneres Empfinden erwekte Vorstellung ist klar. Die zirkelrunde Figur faßt jedes Auge weit leichter, als die parabolische, oder hyperbolische;

sche; sie sind alle gleich sinnlich, aber nicht gleich klar. Vom angenehmen und widrigen Geruch hat jedermann klare Vorstellungen; aber in beyden Arten werden sie weit weniger klar, wenn man das Besondere, oder Specifische davon fassen soll. Wenn man also die Wörter Rosengeruch und Liliengeruch nicht blos zum allgemeinen Ausdruk der Lieblichkeit der Empfindung, sondern zur nähern Bestimmung der Art der Lieblichkeit brauchen wollte, würden sie wenig nützen.

Zu dem sinnlichen Ausdruk gehört auch der Wolklang, und das Empfindsame des Tones, nämlich das Feyerliche, Pathetische, Zärtliche, Fröhliche desselben, das sehr viel zum lebhaften Eindruk beyträgt.

2. Die schon ihrer Natur nach sinnlichen Vorstellungen können auf sehr vielerley Weise noch sinnlicher gemacht werden. Sinnlicher wird die Vorstellung einer geschehenen Sache, wenn man, anstatt sie zu erzählen, sie in Handlung verwandelt. Darum werden die epischen Dichter so oft dramatisch. So wird der Ausdruk einer Empfindung weit sinnlicher, wenn er als eine Handlung vorgestellt wird, besonders wenn die Handlung an sich schon etwas Nachdrükliches hat. Wenn Oenone den Paris erinnert, er habe sie ehedem herzlich geliebet, so ist die Sache völlig sinnlich; bekommt aber einen sehr hohen Grad der Sinnlichkeit durch die Art, wie Ovidius es ihr in Mund legt:

> Incisae servant a te mea nomina fagi;
> Et legor Oenone falce notata tua*)

Sehr vermehret es die Sinnlichkeit, wenn das Allgemeine besonders gesagt wird. Es ist schon sinnlich, wenn man sagt: ich wünsche nicht im Ueberfluß zu leben, sondern begnüge mich am Nothdürftigen; aber sehr viel sinnlicher ist es, wie Horaz es ausdrükt:

> — Dives et aureis
> Mercator exsiccet culullis
> Vina Syra reparata merce
> — — — —
> Me pascant olivae,
> Me cichorea levesque malvae*).

Ein besonderes Mittel die Sinnlichkeit zu verstärken ist auch dieses, wenn der Künstler, indem er einen der äussern Sinnen beschäfftiget, plötzlich auch einen andern zu rühren weiß. Dieses thut Homer sehr oft, indem er mitten in der Zeichnung seiner Gemählde, da sich unsre Einbildungskraft blos mit Sehen beschäfftiget, auch das Gehör durch das Rasseln der Waffen, oder andere Töne, rühret. So ist folgendes aus dem Horaz höchst sinnlich:

> — Spirat adhuc amor,
> Vivuntque commissi calores
> Aeoliae fidibus puellae**).

Hierher gehören auch die Kunstgriffe der Mahler, da sie neben dem Gesicht, auch andre Sinnen rühren, wie z. B. Poußin in seinem Gemählde von der Pest, wo auch der Geruch stark gerührt wird; oder wenn ein Mahler in Landschaften das Kühle der Schatten, das Rauschen eines Wasserfalls, die höchste Stille einer einsamen Gegend, oder im entgegengesetzten Falle, die von dem Gesang der Vögel erfüllte Luft auszudrüken weiß; von dem allen aus den Werken der besten Mahler Beyspiele anzuführen wären.

Ueberhaupt wird die Sinnlichkeit durch die vollkommene Erreichung der Natur bey jeder Vorstellung ungemein vermehret. Das Gemählde ist

*) Heroidum V. 20.

*) Od. I. 31.

**) Od. IV. 9.

ist nie sinnlicher, als wenn man dabey vergißt, daß man einen gemahlten Gegenstand sieht, und die Natur selbst zu sehen glaubt; wenn man im Portrait an dem Bilde Leben und Athem zu empfinden glaubt; wenn man in epischen und dramatischen Reden den Dichter so völlig vergißt, daß man die Personen selbst zu hören glaubt.

Sitten.

(Schöne Künste.)

Die Bedeutung des Worts ist etwas unbestimmt. Bisweilen begreift man unter dieser Benennung gar alles, was zum Charakter, der Gemüthsart und Handlungsweise eines Menschen, oder ganzer Völker gehöret, in sofern sie sich von andern unterscheiden. In diesem Sinne scheinen Aristoteles in seiner Poetik, und Wolf in seiner allgemeinen praktischen Philosophie *) die Wörter genommen zu haben, für die wir das Wort Sitten gebrauchen. Bisweilen aber scheint man dadurch blos dasjenige zu verstehen, was dem Menschen in seinem Thun und Lassen zufälliger Weise zur Gewohnheit worden, in sofern es von dem, was andere in ähnlichen Fällen äußern, verschieden ist, so daß Menschen, die im Grund einerley Charakter haben, denselben durch verschiedene Sitten zeigen.

Wir verstehen hier durch Sitten gar alles zusammengenommen, was dem Menschen in Absicht auf sein Thun und Lassen gewöhnlich worden. Die Sitten beziehen sich nicht auf den denkenden, sondern auf den handelnden Menschen. Richtigkeit oder Unrichtigkeit, Gründlichkeit, Scharfsinn u. d. gl. bezeichnen den Charakter des Menschen in sofern er denkt, und dieses rechnet man nicht zu den Sitten. Hingegen alles, was er thut, in sofern es gut oder böse, schiklich oder unschiklich, rühmlich oder verwerflich ist, wird sittlich genennt. Also wird man durch die Sitten zum guten, oder schlechten, zum angenehmen, oder unangenehmen Menschen.

Für den sittlichen Menschen arbeiten die schönen Künste, da die Wissenschaften für den denkenden Menschen arbeiten. Diese haben den Unterricht, jene die Bildung der Sitten zum Zwek. Darum ist eine lebhafte Schilderung der Sitten eine vorzüglich und unmittelbar nützliche Arbeit des Künstlers. Von allen Werken der Kunst aber schiken sich die Epopöe und das Drama vorzüglich zu solchen Schilderungen; weil sie nicht blos einzele Züge des sittlichen Charakters, sondern den ganzen Charakter selbst schildern können. Von dieser Schilderung ist hier eigentlich die Rede. Wir haben aber sehr viel von dem, was hieher gehöret, bereits in dem Artikel Charakter näher betrachtet.

Jeder Dichter, der sich an die Epopöe, oder an das Drama waget, muß vornehmlich eine große Kenntniß der Sitten haben; weil die Schilderung derselben in diesen Dichtungsarten den Hauptstoff ausmacht. Dieses muß man allemal bey dem Dichter als etwas außer der Kunst liegendes voraussetzen. Aber eigentlich zur Kunst gehört es, die Sitten, deren Kenntniß man besitzt, zu schildern, und sie auf eine gute Art zu behandeln.

Zur Schilderung der Sitten gehören die Handlungen, die man den Personen zuschreibt, und die Reden, die man ihnen in den Mund legt. Von den Reden haben wir in einem besondern Artikel gesprochen *). Die Schilderung der Handlungen ist eine der

*) S. Philos. pract. universal. T. II. Cap. de conjectandis hominum moribus.

*) S. Reden.

der schwersten Arbeiten der schönen Künste. Bey den Handlungen äußern sich so sehr viel kleine äußerliche und innerliche Umstände, wodurch sie genau bestimmt, und individuel werden, daß es eine höchst schwere Sache ist, sie vollkommen auszudrüken. Es gehört ausnehmende Scharfsinnigkeit dazu, davon gerade das, was die Handlung am genauesten bestimmt, zu wählen, und einen Ausdruk dazu zu finden, der auch das, was sich nicht sagen läßt, oder zu weitschweifend seyn würde, den Leser empfinden läßt. Auch hierin ist Homer unstreitig das größte Muster; und wer seine Kräfte hierüber versuchen will, darf nur seine Beschreibungen gegen die halten, die in der Ilias und Odyssee so häufig vorkommen.

In Ansehung der Behandlung der Sitten fodert Aristoteles, daß sie gut, geziemend, wahrscheinlich und sich selbst durchaus gleich seyn sollen. Seine Ausleger haben sehr verschiedene Meynungen über das, was der Philosoph durch gute Sitten verstehe. Eine sehr vernünftige Auslegung der Regeln, die Aristoteles über die Sitten vorschreibet, hat unser Breitinger gegeben, auf den ich den Leser verweise *).

Wir finden, daß die Regeln von Behandlung der Sitten überhaupt, sich auf folgende bringen lassen. Erstlich müssen sie wahrscheinlich seyn; weil wir gar bald die Aufmerksamkeit dem entziehen, was uns nicht wahr, oder würklich dünkt. Einen Römer aus den alten Zeiten der Republik so manierlich handeln zu lassen, als einen heutigen französischen Hofmann, oder einen König so bedächtlich und so blöde handeln zu lassen, als einen spitzfündiden Menschen, der nie unter Menschen gelebt hat, würde uns gleich abschreken, weiter auf das, was geschieht, Achtung zu geben. Zweytens müssen die Sitten weder im Guten noch im Bösen, weder im Einfachen, noch Verfeinerten übertrieben seyn. Sind sie abscheulich, so wird das Werk anstößig, und man findet sich gezwungen, die Augen davon wegzuwenden. Sind sie übermenschlich vollkommen, so werden sie phantastisch. Dieses gilt vornehmlich von Sitten, die man zur Nachahmung als Muster abbildet. Und in dieser Absicht können sie auch schlecht werden, wenn man das Feine darin übertreibet, weil sie alsdann gar leicht in das Gezierte, Weichliche, oder Spitzfündige ausarten. Es gehört ungemein viel Verstand und Kenntniß der Welt dazu, in den Sitten nichts zu übertreiben.

Drittens müssen sie in Ansehung der Zeit, des Orts und der Personen, für die ein Werk vornehmlich bestimmt ist, nichts unschickliches und anstößiges haben. Auf unserer Schaubühne würden verschiedene Sitten, die Plautus auf seiner Bühne geschildert hat, sehr unschiklich seyn. Das, woran gesetzte Männer sich sehr unschädlich ergötzen, kann für die Jugend sehr anstößig seyn. Die tragische Bühne erfordert andre Sitten, als die comische u. s. w.

Viertens müssen sie bey einer Person, bey Menschen von einerley Stand, von einerley Volk, mit dem allgemeinen Gepräge ihres Charakters übereinstimmend seyn. Aber in den Sitten verschiedener Menschen, Stände und Völker muß auch Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit herrschen. Man erkennet an jedem Helden des Homers die Sitten der damaligen Griechen; aber keiner gleichet dem andern, und die Ilias enthält bey der allgemeinen Aehnlichkeit der Sitten eine bewundrungswürdige Mannich-

*) S. Breitingers critische Dichtkunst. 1 Th. 13. Abschnitt.

faltigkeit derselben in den verschiedenen Personen.

* * *

(*) Von den Sitten, in Rücksicht auf die Werke der schönen Künste, handeln, unter mehrern: Aristoteles (In seiner Dichtkunst c. 15. (16) und die verschiedenen Uebers. und Erklärer derselben, verglichen mit G. E. Lessings Dramaturgie, N. LXXXIII. Ferner in s. Redekunst, Lib. II. c. 1.) — Horaz (S. die Erklär. und Uebers. s. Dichtkunst, zu dem 156ten u. f. Versen derselben.) — Rene le Bossu (im 4ten Buch s. Traité du Poeme Epique s. Art. Heldengedicht, S. 506.) — Ch. Batteux (In s. Einleitung, Bd. 2 S. 99. d. Uebers. Ausg. v. 1774.) — Mallet (In den Princ. pour la lecture des Orat. im 3ten Buche, vorzüglich im 5ten Kap. desselben, Bd. 2. S. 360.) — Cailhava (In den ersten Kap. des 1ten Bds. s. Art de la Comedie; S. Art Comödie, S. 503.) — Will. Cook (In dem 8ten Kap. s. Elements of dramat. Criticism.) — Clement (Im 4ten Kap. des 2ten Th. seiner Schrift, de la Traged. mit beständiger Rücksicht auf die Voltairschen Stücke.) — und versch. andere mehr. — —

Sittlich.

(Schöne Künste).

Bezeichnet zwar alles, was zu den Sitten gehöret, aber das Wort wird auch besonders im Gegensatz des Leidenschaftlichen gebraucht; so wie die Griechen das ἠθος von dem παθος unterschieden haben; und in diesem Sinne haben wir es an vielen Stellen dieses Werks gebraucht. Demnach ist das Sittliche in Werken des Geschmaks das, was uns Vorstellungen von Sitten, von Gesinnungen, Gemüthsart, Handlungsweise und Maximen erweket, in sofern sich dabey keine merklich starke Leidenschaften äußern; oder überhaupt, was uns den Menschen in einem ruhigern Gemüthszustand vorstellt. Es giebt also sittliche Schilderungen, sittliche Aeußerungen, eine sittliche Schreibart, wie es eine pathetische giebt.

Das Sittliche rühret mit weniger Kraft, als das Leidenschaftliche; es kann nie erschüttern, nie das Herz zerreißen, noch in heftige Bewundrung setzen. Aber man würde sich sehr irren, wenn man daraus schließen wolle, es habe überhaupt in den schönen Künsten einen geringern Werth, als das Leidenschaftliche. Nur auf Menschen von etwas gröberem Stoffe, die nicht sehr empfindsam sind, kann man nicht anders, als durch das Leidenschaftliche würken; aber feinere Gemüther werden auch durch das blos sittliche, zwar nicht ungestüm, aber doch unwiderstehlich angegriffen. Es geht in der sittlichen Welt, wie in der körperlichen. Wenigdenkende, unachtsame und unwissende Menschen werden nur von außerordentlichen, sehr stark in die Sinnen fallenden Begebenheiten der Natur, durch Sturm, Donner, Erdbeben, Feuersbrünste und dergleichen zu einiger Aufmerksamkeit und Empfindung gereizt; weniger in die Augen fallende Dinge, als die bewundrungswürdige Ordnung, nach welcher alles, was zur Erhaltung und Fortpflanzung der Geschöpfe nöthig ist, unvermerkt bewürkt wird, rühren sie nicht; aber Denker, feinere und empfindsamere Menschen finden in diesen stilleren Begebenheiten einen weit reichern Stoff zum Vergnügen und zur stillen Bewundrung, als in ienen rauschenden. So ist es auch in dem Reiche des Geschmaks. Eine Comödie, eine Erzählung oder irgend ein andres Werk der Kunst, darin blos feinere sittliche Gegenstände geschildert worden, wie belustigend oder rührend, wie edel oder wie groß sie auch an sich seyen, oder wie vortrefflich der Künstler sie behandelt

helt habe, wird Menschen von etwas stumpfen Sinnen wenig gefallen; desto mehr Vergnügen aber findet der feinere Geschmak daran. So gefällt auch eine feurige oder pathetische Schreibart dem gemeinsten Leser; aber die blos sittliche, gelassene, wie vortrefflich sie auch sonst sey, hat nur den Beyfall der Kenner.

Es ist aber auch leicht zu sehen, daß weit mehr dazu gehört, durch das Sittliche, als durch das Leidenschaftliche zu gefallen. Bey diesem ist es oft schon hinreichend, daß man lebhaft empfinde, oder einen sehr stark in die Augen fallenden Gegenstand ergreife; jenes aber erfodert schon feinere Bemerkungen, und folglich auch zum Ausdruk mehr Kenntniß und Kunst. Einem Mahler muß es sehr viel leichter seyn, einen Menschen zu zeichnen, der sich vor heftigen Schmerzen windet, und das Gesicht verzerret, als einen, an dem man bey ruhiger Stellung und gelassener Miene allerhand sorgsame Gedanken wahrnehmen könnte. Und so ist es mit jedem andern blos sittlichen Gegenstande beschaffen.

Das Leidenschaftliche erwekt mehr Empfindung als Gedanken; beym Sittlichen denkt man mehr, als man empfindet. Deswegen kann man sich auch mit diesem weit länger und anhaltender beschäfftigen, als mit jenem. Denn in Gedanken herrscht weit mehr Mannichfaltigkeit, als in Empfindungen; und weil sie nicht so stark angreifen, als diese, so ermüden sie auch weniger.

Damit wollen wir gar nicht sagen, daß für die Werke des Geschmaks jeder sittliche Gegenstand jedem leidenschaftlichen vorzuziehen sey. Es kommt hier auf die Absicht des Werks und auf die Personen an, für die es bestimmt ist. Ein Redner, der vor der großen Menge spricht, muß seinen Stoff ganz anders wählen und behandeln, als wenn er es blos mit feiner denkenden Köpfen zu thun hat; und wenn es darauf ankommt, schnell, stark und allenfalls auch nur vorübergehend zu rühren, so muß man ganz anders verfahren, als wenn man den Zuhörer auf immer belehren oder überzeugen will. Eine ruhige und sittliche Schreibart, auch ein mündlicher Vortrag von diesem Charakter, schiket sich zu einem ruhigen und sittlichen Inhalt; aber feurig und leidenschaftlich muß beydes seyn, wenn der Stoff der Rede stark leidenschaftlich ist. Ueber das Sittliche der Schreibart des Redners giebt Quintilian einige gründliche Lehren, auf die wir uns Kürze halber beziehen*).

*) Inst. L. VI. c. 2.

Sol.

(Musik.)

Die fünfte Sylbe der Aretinischen Solmisation, die die Quinte des Hexachords bezeichnete, wenn dessen Umfang von sechs Tönen nicht überschritten wurde. In der heutigen Solmisation bezeichnet sie unser G; und bey denen, die die Transposition derselben in alle Tonarten annehmen, wovon in dem folgenden Artikel gesprochen wird, ist sie allezeit die Dominante der Tonica.

Solfeggiren; Solmisiren.

(Musik.)

Bedeutet ursprünglich, vermittelst der sechs aretinischen Sylben, eine Melodie singen; es wird aber auch überhaupt von jedem Notenlesen oder Singen gebraucht, wobey man den Noten gewisse Namen giebt. In diesem weiten Sinne nehmen wir das Wort in diesem Artikel, in welchem von diesen ersten Uebungen der künftigen

tigen Sänger soll gesprochen werden. Anfänger der Singkunst machen mit dem Solfeggiren den Anfang, und werden auf mannichfaltige Art so lange darin geübt, bis sie nach Noten singen, oder, wie man sagt, treffen können.

In den mehresten Orten Deutschlands bedient man sich zum Solfeggiren der nämlichen Sylben und Buchstaben, womit die Töne benennet werden. Man singt die Tonleiter von C, über c d e f g a h | c, und die Fortschreitungen durch halbe Töne über c, cis d dis e u. s. w. ohne dazu andere Sylben zu gebrauchen. Diese Methode hat den Vortheil, daß das Gedächtniß des Singschülers nicht mit zweyerley Benennungen desselben Tones beschwert wird; indessen ist nicht zu leugnen, daß einige Mitlauter und die vielen i in cis, dis, fis u. a. der Stimme im Singen etwas hart und unbequem fallen. Doch so arg ist es hiemit nicht, als Rousseau es vielleicht meynt, wenn er sagt, daß die Methode der Deutschen so hart und so voller Verwirrung sey, daß man ein Deutscher seyn müsse, um darnach solfeggiren zu können, und demohngeachtet ein Meister der Kunst zu werden *). Ein Franzose hat freylich keinen Begriff von der Leichtigkeit, mit der ein Deutscher das g oder h aussprechen, und darauf einen vollen Ton angeben kann, noch das Vermögen, es ihm nachzumachen; und was die Unordnung anbetrifft, die mit dieser Methode verknüpft seyn soll, so trifft dieser Vorwurf nur einige wenige eigensinnige Sangmeister, die die fast durchgängig in Deutschland festgesetzte Benennung der Töne nicht annehmen, sondern zween verschiedenen Tönen oft dieselbe Benennung geben, z. B. dis für dis und es. fis für fis und ges rc. wodurch der Schüler freylich verwirrt gemacht werden muß. Bey Vernünftigen hat nach der einfachen Regel: bey allen durch ♯ erhöhten Tönen den Namen c, d, e u. s. f. die Endigung is, und bey allen durch b erniedrigten Tönen, außer bey dem h, welches b genennet wird, den Selbstlautern ein s und den Mitlautern ein es zuzusetzen, jeder Ton seine ihm eigne Benennung, und kann daher weder mit andern verwechselt werden, noch im Solfeggiren die geringste Unordnung verursachen. Es ist wahr, daß einige von diesen Benennungen, als vornehmlich cis und ais zum Singen ganz und gar unbequem sind: aber ist es denn ein Gesetz, daß der Sänger in allen Tonarten solfeggiren muß? und wenn er in F und B dur solfeggiren und die Noten treffen kann, wird er nicht, wenn man ihm einen Begriff von der Transposition der Tonarten gemacht hat, jedes Singstück aus dem Fis oder H dur, wo diese Benennungen am häufigsten vorkommen, eben so leicht treffen? Da der Sänger mit keiner Applicatur zu thun, sondern blos Intervalle zu treffen hat, die in allen Tonarten dieselben sind, so lehre man ihn solches in den, in Ansehung der Benennung der Töne, leichtesten Tonarten; und um ihn mit den schwereren Tonarten bekannt zu machen, lasse man ihn über verschiedentlich ausgesuchte, leicht und schwer auszusprechende Worte singen, und gebe darauf Acht, daß er sie deutlich und verständlich ausspreche. Dieses ist von größerer Wichtigkeit, als die Subtilitäten über die Benennung der Töne, ob es für den Sänger bequemer sey, ut oder do oder c zu singen. Diejenigen, die zu sehr für leicht auszusprechende Sylben und wohlklingende Vocalen sind, bedenken nicht, daß der daran gewöhnte Sänger dadurch oft untüchtig gemacht wird, in der Folge über ein etwas hartes Wort einen reinen Ton anzugeben. Noch schlim-

*) Dict. de Musique Art. Solfier.

schlimmere Folgen hat die Methode, den Sänger, wenn er die Noten und Intervalle schon begriffen hat, ganze Stüke über einen einzigen Vocal, wie z. E. über a singen zu lassen; dadurch wird seine Kehle zu einer Pfeife, die nur tönt; er gewöhnt sich zu einer lahmen Aussprache im Singen, und alle Worte, die er ausspricht, verwandeln sich endlich in Sylben, die alle nur das a zum Selbstlauter haben. Statt leben, singt er: laban; statt fröhlich: fralach rc. Ja bey einigen Sängern, die sich täglich in dieser Art zu solfeggiren, oder vielmehr in Passagen üben, bemerkt man diesen Fehler der Aussprache schon in der gemeinen Rede. Selten ist die deutsche Singpoesie von einigen harten, oder wenigstens im Singen schwer auszusprechenden Worten frey; darum muß der angehende Sänger neben dem Solfeggiren zugleich in der deutlichen Aussprache leichter und schwerer Worte und aller Vocalen am sorgfältigsten geübt werden, damit er verständlich singen lerne: werden die Worte des Sängers nicht verstanden, so ist er für weiter nichts, als eine lebendige Pfeife zu halten.

In einigen Provinzen von Deutschland wird noch nach den sechs aretinischen Sylben ut re mi fa sol la solfeggiret; daß diese Methode nur bey den alten Tonarten mit Nutzen zu gebrauchen, hingegen in den neuern wegen der unnützen Schwierigkeiten, die sie verursachen, mit Recht verwerflich sey, wird in dem folgenden Artikel gezeiget werden. Die Franzosen, die diesen sechs Sylben, um die Octave auszufüllen, die siebente, nämlich si zugesetzt haben, thun sich nicht wenig auf diese sieben Sylben zu gut, und preisen sie als die leichtesten zum Solfeggiren an. Wir finden diese Methode aber aus der Ursache, daß c, ces, cis, ut, d, des dis, re, heißen, folglich drey Töne in unserm Notensystem immer nur einerley Benennung haben, so unvollkommen, und für den Schüler, zumal wenn er, wie Rousseau will, die Benennung der Töne der Tonart C in alle übrige Tonarten transponiren soll, so daß ut die Tonica, mi die Mediante, sol die Dominante jeder Tonart sey, ohnerachtet des Nutzens, den man sich von dieser Transposition versprechen könnte, so schwer, daß wir sie den deutschen Sangmeistern mit gutem Gewissen nicht anrathen können. Will man sich aber doch wolklingender Sylben zum Solfeggiren bedienen, so wähle man solche, wo die Benennungen der natürlichen und der durch ♯ oder ♭ erhöhten und erniedrigten Töne unterschieden und leicht faßlich sind. Von dieser Art sind folgende von Grauns Erfindung:

c d e f g a h | c
da me ni po tu la be | da

deren Anfangsbuchstaben die zwey Buchstaben es zugefügt werden, wenn die Note durch ein ♯ um einen halben Ton erhöhet wird, nämlich des, mes, nes etc. und as, wenn sie durch ein ♭ um einen halben Ton erniedriget wird, das, mas, nas etc. Herr Hiller hat in einer vor kurzer Zeit herausgegebenen Anleitung zum musicalisch richtigen Gesange von dieser sogenannten Damenisation Gebrauch gemacht; aber er nimmt wider die Absicht des Erfinders derselben, die blos statt der gewöhnlichen Benennung der Töne eine leichtere und zum Singen bequemere Sylbeneinführung zum Grunde hatte, wovon da allezeit c, me allezeit d, ni allezeit e u. s. w. bezeichnen sollte *), mit diesen Sylben-Mutationen nach Art der Aretinischen Solmisation **) vor, wodurch dem angehenden Sänger die Schwierigkeit, die Intervallen tref-

 sen

*) S. Marpurgs Singekunst S. 41. 42.
**) S. den folgenden Artikel.

fen zu lernen, doch gewiß vergrößert wird, weil seine Aufmerksamkeit von den Intervallen abgezogen und auf die Mutation der Sylben gerichtet, wenigstens dadurch geheilet wird.

Die Hauptabsicht des Solfeggirens, es geschehe nun auf welche Art es wolle, ist treffen zu lernen. Ich kann hier nicht umhin, kürzlich einer Methode zu erwähnen, die mir vor allen andern die bequemste scheinet, um diese Absicht bey angehenden Sängern glüklich und geschwind zu erreichen. Nachdem die Noten und die auf- und absteigende C dur und A moll Tonleiter nach der gewöhnlichen Benennung der Töne gefaßt sind, mache man dem Schüler einen Begriff von der Transposition dieser Tonleiter in andre Tonarten, und der daher entstehenden Nothwendigkeit der Vorzeichnungen. Darauf wird der auf- und absteigende Dreyklang eines jeden Moll- und Durtones, der dem Gesange nach sehr leicht zu lernen ist, gesungen, und der Schüler auf die in jedem Dreyklang enthaltenen Intervalle aufmerksam gemacht. In der Tonleiter und dem Dreyklang sind fast alle Intervalle einer Tonart enthalten. Kleine Exempel, wo diese Intervalle um einen halben Ton erhöhet oder erniedriget vorkommen, üben den Schüler in den übrigen Intervallen. Jede Lection wird endlich mit kleinen Singstüken über Worte untermischt, damit der Schüler sogleich gewohnt werde, von der einförmigen Benennung der Töne zu abstrahiren. Diese Methode empfiehlt sich durch ihre Einförmigkeit und Gründlichkeit; auch währt es nicht lange, daß nicht jeder aufmerksame Schüler, der nur einiges Talent zum Singen hat, in mäßiger Bewegung alles vom Blatt treffen könnte.

Die Transposition der Tonarten ist allerdings das Schwereste in der Singkunst. Mancher Sänger singt in C dur alles vom Blatt, und würde in H dur unsicher treffen, weil er mit dieser Tonart nicht bekannt genug ist; und doch singt er ein ihm bekanntes Singstük in jeder Tonart mit gleicher Leichtigkeit. Diese Schwierigkeit könnte leicht gehoben werden, wenn die Singcomponisten sich gefallen lassen wollten, die Singstimmen eines Stüks, es gehe aus welchem Ton es wolle, nach Art der Waldhörnerstimmen allezeit in C dur, oder wäre es eine Molltonart, in A moll zu transponiren. Allenfalls könnte noch ein Schlüssel zu Hülfe genommen werden, um die zu vielen Nebenlinien unter und über dem Notensystem zu vermeiden. Der Sänger würde alsdann nur zwey Tonarten und zwey Schlüssel sich bekannt machen dürfen, statt daß er, nach der gewöhnlichen Art zu schreiben, sich in zwölf harten und zwölf weichen Tonarten festsetzen muß, wovon die mehresten ihm das Solfeggiren so sauer machen, daß ihm oft die Lust vergeht, treffen zu lernen, ob er gleich der Kunst zu singen nicht entsagt. Daher sind so viele Sänger von Profession, die zur Schande der Kunst und der großmüthigen Belohnung oft nicht eine Terz vom Blatt zu singen im Stande sind.

Singstüke ohne Worte, die blos zum Solfeggiren gemacht, und zur Uebung der Singstimme und des Treffens dienen, werden Solfeggi genennet.

Solmisation.

(Musik.)

Unter dieser Benennung verstehet man die Methode, nach den sechs Aretinischen Sylben ut re mi fa sol la zu solfeggiren.

Guido von Arezzo, ein eifriger Reformator der Musik seiner Zeit, führte im Anfang des eilften Jahrhunderts ein System von zwey und zwan-

zwanzig diatonischen Tönen, nämlich von unserm großen Gangerechnet bis ins zweygestrichene e, unter denen noch unser b schon mit begriffen war, ein, und theilte es in sieben Hexachorde, oder Leitern von sechs auf einander folgenden Tönen ab; drey davon enthielten die Töne g a h c d e, zwey die Töne c d e f g a, und zwey die Töne f g a b c d nach ihren verschiedenen Octaven, denen er die erwähnten sechs Sylben, die die Anfangssylben der ersten sechs Zeilen eines damals gebräuchlichen Hymnus an den heiligen Johannes sind, unterlegte, so daß mi fa allezeit unter dem halben Ton, der sich in jedem dieser Hexacharde von der dritten zur vierten Stufe befindet, zu stehen kam. Die drey Hexachorde von g bis e wurden in der Folge das harte, die zwey von c bis a das natürliche und die zwey von f bis d das weiche Hexachord genennet. So lange keines dieser Hexachorde in der Melodie überschritten wurde, behielt jeder Ton seine ihm eigene Sylbe in der Solmisation; stieg oder fiel der Gesang aber über oder unter dem Umfang einer dieser Sexten, oder welches einerley ist, gieng die Melodie in ein anderes Hexachord über, so mußten die Sylben mutirt werden, damit das mi fa wieder an seinem Orte zu stehen käme. Daher entstanden Regeln, wie die Mutation der Sylben bey den Uebergängen der Hexachorde geschehen müsse. Demohngeachtet konnten bey der Mannichfaltigkeit der Fortschreitungen des Gesanges, die Sylben mi fa nicht allezeit bey einer kleinen Secundenfortschreitung ohne den Schüler zu verwirren, möglich gemacht werden; man bewilligte daher unter gewissen Einschränkungen noch die Sylben la fa zu der Fortschreitung in einen halben Ton. Durch diese Benennungen wurden dem Schüler, wenn er erst die Regeln der Mutation inne hatte, sowol die Schwierigkeit, die halben Töne in den alten Tonarten zu treffen, als auch überhaupt alle Intervalle, in sofern sie in jedem Hexachord nach denselben Sylben gesungen wurden, erleichtert.

Als aber nach der Zeit durch die Einführung des chromatischen und enharmonischen zu dem diatonischen Geschlecht das System der Musik um vieles erweitert, und die alten diatonischen Tonarten um einen oder mehrere Töne höher oder tiefer transponirt werden konnten, wurden dadurch, daß die Sylben mit allen Mutationen mit jeder transponirten Tonart zugleich transponirt werden mußten, die Schwierigkeiten der Solmisation so sehr vergrößert, und die Nothwendigkeit der Octavengattungen so offenbar, daß ohngeachtet der eifrigen Solmisationsverfechter dennoch der meiste Theil der Tonkünstler davon abgieng, und entweder wie die Franzosen den sechs Sylben noch die siebente zusetzten, oder wie die Holländer sieben neue Sylben erfanden, oder wie die Deutschen bey der natürlichen Benennung der Töne stehen blieben, und danach ohne Mutation solfeggirten *).

Die Solmisation hat sich noch in Italien, und in einigen Gegenden Deutschlands erhalten, aber, wie man leicht denken kann, mit vielen Abänderungen. Selbst Buttstett, der ein eifriger Verfechter derselben war, und es dem Mattheson gar nicht vergessen konnte, daß er die ganze Solmisation, mit der man doch einst im Himmel musiciren werde, zu Grabe gebracht **), muß doch in seiner Vertheidigung derselben †) zugeben,

*) S. den vorhergehenden Artikel.

**) S. dessen neueröffnetes Orchester, 2 Th.

†) Unter dem Titel: Ut, re, mi, fa, sol, la, tota Musica et Harmonia aeterna. (Erfurt 1714.) 4.)

ben, daß bey den chromatischen Tönen cis, dis, fis, gis in C dur die Stimme erhoben werden müsse, weil sie keine eigene Benennung haben; auch erlaubt er statt fa, ni zu singen wenn vor f ein ♯ stehet *). Er hat aber vollkommen Recht, wenn er behauptet, daß die Solmisation die leichteste Methode sey, den Singschüler Stüke und Choräle aus den alten Tonarten, wo die chromatischen Töne nicht vorkommen, treffen zu lehren.

In Fugen hat die Solmisation auch den Nutzen, daß sie lehret, wie der Gefährte dem Führer durch die Anbringung des Mi fa zu antworten hat, doch nur in der Jonischen Tonart; in den andern Tonarten bestimmt das Mi fa die Antwort nicht allezeit, wie an einem andern Ort gezeiget worden **)

* * *

Wegen des, in dem Artikel angeführten Urhebers der Solmisation, des Guido von Arezzo, s. den Artikel Musik, S. 450 u. f. — —

Von der Solmisation, und für und wider sie, so wie von andern Bezeichnungsarten, haben geschrieben: Erycius Puteanus oder van der Putten (Pallas modulata, s. septem discrimina vocum . . . . Mil. 1559. 8. Mit dem Titel, Musathena . . . Han. 1602. 8. so wie in des Verf. Amoenitat. 1615. Ein Auszug daraus, unter der Aufschr. Pleias musica, bey s. Iter Nonianum, Ven. 1660. 8. Der Innhalt findet sich in J. N. Forkels Allg. Litterat. der Musik, S. 268. Der Verf. setzt zu den sechs Aretinischen eine siebente, Si, hinzu.) — Pankr. Crüger (†1614. scheint einer der ersten gewesen zu seyn, welcher ums J. 1580 die Solmisation abzuschaffen angefangen. S. Seelens Athen. Lubecens.) — Hip. Hubmeyer (In s. Disput. Quaest. illustr. philosoph. musicarum, Ien. 1609. 4. wird auch (Dec. I. Disp. 5.) die Frage, an septem sint voces musicales untersucht, und (Dec. II. Disp. 8.) von den sieben Sylben Bo, Ce, Di, Ga, Lo, Ma, Ni gehandelt, und Guido heftig vertheidigt. Ich will hier gleich bemerken, daß die Erfindung dieser Sylben, oder der Bobisation, Bocedisation, einem Hubert Waelrant (†1595.) zugeschrieben wird.) — Sethus Calvisius (Music. artis praecepta nova et facillima, per septem voces music. . . . Jen. 1612. 8. Zur Vertheidigung der Bobisation. Ob diese Schrift die dritte s. Exercitat. sey, weiß ich nicht; aber auch diese ist gegen den vorhergehenden Schriftsteller gerichtet.) — Andr. Stechanius (In s. Quaest. miscell. . . Erf. 1634. 4. wird die Frage untersucht: an Mutatio (in der Solmisation) fit de nota praeoccupante an vero mutante?) — Dan. Hizler (War der Erfinder der so genannten Bebisation, oder schlug die Sylben, La, Be Ce, De, Me, Fe, Ge in s. Nova Musica vor; er st. 1635.) — Lawrent. Stiphelius (Er bedient, in s. Compend. Music. Naumb. 1609. 8. Ien. 1614. 8. sich nur dreyer Sylben, als des Re, Mi, Fa zum Aufsteigen und La, Sol, Fa zum Absteigen.) — Giov. B. Doni (Will, in s. Deux Traités de Musique . . . welche ums J. 1636 zu Paris sollen gedruckt worden seyn, statt der sechs Aretinischen, nur vier, Re, Mi, Fa, Sol, gebraucht wissen. S. Matthesons Mus. Crit. Bd. 2. S. 102 und Forkel, a. a. O. S. 269.) — Pedro de Urena (†1682. Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, nova Musica, Vien. 1645. 4. und unter dem Titel: Arte nueva de Musica, inventada Año de DC por S. Gregorio, desconcertada Año M.XXVI. por Guidon Aretino, restituida a su primera perfecion Año MCXX por Fr. Pedro de Urena . . . Rom. 1669. 4. Der Verf. dieses Auszuges soll Joh. Caram. von Lobkowitz seyn. Urena setzte zu den sechs Sylben des Aretino, eine siebente, Ni, hinzu. S. Schri-

*) S. 342.
**) S. Fuge.

übrigens das Giorn. de' Letterati d'Ital. An. 1669. S. 124.) — Otto Gibelius (Kurzer, jedoch gründlicher Unterricht von den Vocib. musical. . . . Brem. 1659. 8. Enthält die Geschichte dieser Materie.) — Joh. H. Buttstedt (Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Tota Musica et harmonia aeterna, oder neu eröfnetes, altes, wahres einziges und ewiges Fundamentum Musices . . . Erf. (1717) 4. Das Werk ist gegen Mattheson's Neu eröfnetes Orchester gerichtet, worin der Solmisation das Urtheil war gesprochen worden.) — Joh. Mattheson (Das beschützte Orchester . . . . Hamb. 1717. 12. Beantwortung und Widerlegung des vorigen.) — Gab. Nivers (La Gamme du Si, soll eine Untersuchung über den Erfinder dieser Sylbe enthalten.) — Lucchero ein angenommener Nahme (Riflesl. sopra la maggior facilità, che trovasi nell' apprendere il canto, con l'uso di un Solfeggio di dodici monosillabi, Ven. 1746. Die zwölf Sylben sind, Ut, Pa, Re, Bo, Mi, Fa, Tu, Sol, De, La, No, Si.) — Ant. le Febûre (Nouv. Solfege, Ven. 1780. 8.) — S. übrigens eine Anm. von Agricola, bey s. Uebers. von Tosi Anweisung zur Singkunst, S. 17 u. f. und M. J. Adlung Anweisung zur musikal. Gelahrtheit, S. 199 u. f. Ausg. von 1783. wo verschiedene der, an andern Orten, angeführten musikalischen Schriftsteller, welche für oder wider die Solmisation sich erklärt haben, angeführt worden sind. — Auch gehören, im Ganzen, die, bey den Art. Noten, Schlüssel, u. a. m. angeführten Schriftsteller hieher. — —

Solo.

(Musik.)

Man bedient sich dieses italiänischen Wortes, um ein Stük, oder solche Theile eines Stüks, wo ein Hauptinstrument mit oder ohne Begleitung sich allein hören läßt, zu bezeichnen. Im ersten Verstande sagt man: ein Violin- ein Flötensolo; und von demjenigen, der ein solches Solo vorträgt, sagt man: er sey ein Solospieler.

Ein solches Solo, welches auch oft Sonate genennet wird, besteht wie diese insgemein aus drey Stüken von verschiedener Bewegung *), und hat gemeiniglich blos die Geschiklichkeit des Solospielers Schwierigkeiten vorzutragen, und die Annehmlichkeit des Instruments zu zeigen, zum Endzwek. Daher wird bey der Composition desselben insgemein weniger auf einen reinen Saz und sangbare Melodie, noch auf Charakter und Ausdruk, sondern oft blos auf unerwartete Fortschreitungen, fremde und schwere Passagen, übernatürliche hohe Töne, Sprünge, Läufer, Doppeltriller und dergleichen Schwierigkeiten, die auf das geschikteste vorgetragen werden müssen, wenn sie gefaßt werden sollen, gesehen; und die Ausführung hat weniger den Zwek, zu rühren, als Bewundrung zu erregen. Wenn ein Solospieler die geringste Anlage zur Composition bey sich fühlet, und es so weit gebracht hat, daß er das, was er auf seinem Instrument herausklaubt, zu Papier bringen kann, so sezt er sich seine Solos selbst, weil Niemand ihm sie zu Dank machen kann, und weil Niemand, als er selbst, besser wissen kann, was er auf seinem Instrument herauszubringen fähig ist. Er sezt das Adagio oft in ganz simpeln Noten, die, wenn man sie singt, ohne Rhythmus, ohne Gesang und ohne Geschmak sind: aber seine Phantasie weiß sie im Vortrag mit so vielen Feinheiten und Coloraturen zu verbrämen, daß es in Wahrheit eine Lust ist, zu sehen, wie andere ihm zuhören. Oft enthält ein Solo auch blos anscheinende Hauptschwierigkeiten: dergleichen ist das Flageo-

*) S. Sonate.

Flageolet oder das Pizzicato während des Spielens auf der Violine, das Harpeggio, oder das Händeüberschlagen auf dem Clavier, und lange Triller, oder Läufer durch die Tonleiter herauf und herunter, auf den mehresten Instrumenten; mit sechs solchen auswendig gelernten Solos erregt ein Solospieler oft die Bewunderung der ganzen Welt. Fehlet ihm gleich dabey das Vermögen, einen einzigen Takt aus den Ripienstimmen, wie es sich gehört, mitspielen zu können: so wird ihm doch nur von Wenigen, die es verstehen, der Name eines Virtuosen versagt.

So sind die schlechten und die mehresten Solos und Solospieler beschaffen. Ein guter Solospieler ist zugleich ein guter Ripienist; und hat er den Vortrag in seiner Gewalt, so sucht er Ausdruk darein zu bringen, und nicht sowol durch seine Fertigkeit zu frappiren, als durch die leidenschaftliche Töne, die er seinem Instrument erpreßt, auf das Herz seiner Zuhörer zu würken. Ein gutes Solo ist eben das, was wir eine gute Sonate nennen; hievon wird im folgenden Artikel umständlicher gesprochen werden. Zur Uebung der Fertigkeit und des guten Vortrages sind die Solos von mannichfaltiger Art jedem Instrumentspieler die unentbehrlichsten Stüke.

In Concerten heißen die Theile der Hauptstimme, wo die übrigen Instrumente blos accompagniren oder pausiren, Solo *).

In vielstimmigen Stüken, wo jede Stimme mehr als einfach besetzt ist, bedient man sich, vornehmlich in den Singstimmen, des Solo oft statt des Piano; alsdann singt nur einer von der Stimme, und die übrigen schweigen so lange, bis das Wort Tutti ihnen anzeigt, daß sie wieder eintreten sollen.

*) S. Concert.

Solo's sind gesetzt für die Violine, von Graun, Frz. Benda, Jos. Benda, Czarth, Seyfarth, Raab, K. Hoeckh, Neruda, Hattasch, Stamitz, W. G. Enderle, Falco, Fdr. Müller, Abr. Gronemann, J. B. Hempel, B. Hupfeld, J. Agrell, Dandrieu, J. M. le Clair, Senailler, Le Duc, Garnier, Garviniés, Frc. la Mothe, J. A. Mathieu, Mondonville, Gab. Guillemain, Ant. Lolly, Barthelemon, Corelli, Vivaldi, Tartini, Locatelli, L. Borghi, Nic. Cosimi, Dom. Ferrari, Fr. Geminiani, Giovannini, Mich. Mascitti, Miraglio, Fil. Manfredi, Al. Marcello, Avoglio, Barbella, Ant. Berari. — Für das Clavier: Sack, Wagenseil, J. Agrell, J. W. Häßler, W. B. de Crist, G. F. Meißner, J. F. Doles, M. Clementi. — Für die Flöte: Quanz, Telemann, J. C. Kleinknecht, J. G. Graf, Riedt, Kirnberger, Frz. Benda, Abel, Czarth, Wagenseil, Chrstn. F. Döbbert, Blavet, Gius. Martini, Fr. Montanari, Granam, Ant. Mahault, Anna Bon, J. Cervetto, Florio. — Für das Violoncello: Massart, Matern, Graziani, Gretsch, Fr. Guercini, Klob, Ign. Mara, Aubert, J. B. Baumgärtner, W. Flackton, J. G. Bischof, J. B. Cupis, Darb. — Für die Laute: Colombe, Ph. Durant, Ad. Falkenhagen, E. Kohott, J. Kropfgans. — u. v. a. m. — —

Sonate.

(Musik.)

Ein Instrumentalstük von zwey, drey oder vier auf einander folgenden Theilen von verschiedenem Charakter, das entweder nur eine oder mehrere Hauptstimmen hat, die aber nur einfach besetzt sind; nachdem es aus einer oder mehreren gegen einander concertirenden Hauptstimmen besteht, wird es Sonata a solo, a due, a tre etc. genennet.

Die Instrumentalmusik hat in keiner Form bequemere Gelegenheit, ihr Vermögen, ohne Worte Empfindungen

gen zu schildern, an den Tag zu legen, als in der Sonate. Die Symphonie, die Ouvertüre, haben einen näher bestimmten Charakter; die Form eines Concertes scheint mehr zur Absicht zu haben, einem geschikten Spieler Gelegenheit zu geben, sich in Begleitung vieler Instrumente hören zu lassen, als zur Schilderung der Leidenschaften angewendet zu werden. Außer diesen und den Tänzen, die auch ihren eigenen Charakter haben, giebt es in der Instrumentalmusik nur noch die Form der Sonate, die alle Charaktere und jeden Ausdruk annimmt. Der Tonsetzer kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröhlichkeit ein Monolog auszudrüken; oder ein empfindsames Gespräch in blos leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von einander abstechenden Charakteren zu unterhalten; oder blos heftige, stürmende, oder contrastirende, oder leicht und sanft fortfließende ergötzende Gemüthsbewegungen zu schildern. Freylich haben die wenigsten Tonsetzer bey Verfertigung der Sonaten solche Absichten, und am wenigsten die Italiäner, und die, die sich nach ihnen bilden: ein Geräusch von willkührlich auf einander folgenden Tönen, ohne weitere Absicht, als das Ohr unempfindsamer Liebhaber zu vergnügen, phantastische plötzliche Uebergänge vom Frölichen zum Klagenden, vom Pathetischen zum Tändelnden, ohne daß man begreift, was der Tonsetzer damit haben will, charakterisiren die Sonaten der heutigen Italiäner; und wenn die Ausführung derselben die Einbildung einiger hitzigen Köpfe beschäfftiget, so bleibt doch das Herz und die Empfindungen jedes Zuhörers von Geschmak oder Kenntniß dabey in völliger Ruhe.

Die Möglichkeit, Charakter und Ausdruk in Sonaten zu bringen, beweisen eine Menge leichter und schwerer Claviersonaten unsers Hamburger Bachs. Die mehresten derselben sind so sprechend, daß man nicht Töne, sondern eine verständliche Sprache zu vernehmen glaubt, die unsere Einbildung und Empfindungen in Bewegung setzt, und unterhält. Es gehört unstreitig viel Genie, Wissenschaft, und eine besonders leicht fängliche und harrende Empfindbarkeit dazu, solche Sonaten zu machen. Sie verlangen aber auch einen gefühlvollen Vortrag, den kein Deutsch-Italiäner zu treffen im Stande ist, der aber oft von Kindern getroffen wird, die bey Zeiten an solche Sonaten gewöhnt werden. Die Sonaten eben dieses Verfassers von zwey concertirenden Hauptstimmen, die von einem Baß begleitet werden, sind wahrhafte leidenschaftliche Tongesprache; wer dieses darin nicht zu fühlen oder zu vernehmen glaubt, der bedenke, daß sie nicht allezeit so vorgetragen werden, wie sie sollten. Unter diesen zeichnet sich eine, die ein solches Gespräch zwischen einem Melancholicus und Sanguineus unterhält, und in Nürnberg gestochen ist, so vorzüglich aus, und ist so voller Erfindung und Charakter, daß man sie für ein Meisterstük der guten Instrumentalmusik halten kann. Angehende Tonsetzer, die in Sonaten glüklich seyn wollen, müssen sich die Bachischen und andre ihnen ähnliche zu Mustern nehmen.

Für Instrumentalspieler sind Sonaten die gewöhnlichsten und besten Uebungen; auch giebt es deren eine Menge leichter und schwerer für alle Instrumente. Sie haben in der Cammermusik den ersten Rang nach den Singstüken, und können, weil sie nur einfach besetzt sind, auch in der kleinsten musicalischen Gesellschaft ohne viele Umstände vorgetra-

gen werden. Ein einziger Tonkünstler kann mit einer Claviersonate eine ganze Gesellschaft oft besser und würksamer unterhalten, als das größte Concert.

Von Sonaten von zwey Hauptstimmen, mit einem blos begleitenden oder concertirenden Baß, wird im Artikel Trio umständlicher gesprochen werden.

* * *

Ueber die Theorie der Sonate findet, unter andern, meines Bedünkens, sich viel Gutes in einem, in dem Musikal. Almanache für Deutschland auf das Jahr 1784. Leipz. 8. S. 22. befindlichen Briefe. — Sonaten sind, besonders in neuern Zeiten, so viele, dem Titel nach, geschrieben worden, daß es schwer, wo nicht unmöglich, seyn würde, alle anzugeben: Corelli war der eigentliche Vater derselben. Seine Nachfolger mögen alphabetisch folgen: Abel, Mar. Ther. Agnesi, Dom. Alberti, Gius. Almerigi, Gior. Antoniotto, Aspelmayer, Babticacchi, C. P. Em. Bach, J. Chrstn. Bach, J. S. Bach, J. B. Bambini, L. Albr. Fr. Baptiste, Gius. Baretta, Barthelemon, Baumbach, von Beeke, J. G. Beckmann, G. Benda, Frz. Benda, Benser. W. Ch. Bernard, Binder, J. C. T. Blum, Anna Bon, A. Borghesi, L. Borghi, G. F. Brede, Breidenbach, Breitenstein, C. Brunnig, J. G. Burkhöfer, Campioni, N. Capponi, Carus, C. Chalon, Clairembault, M. Clementi, G. Comi, Conne, Giac. Croce, Couperin, J. F. H. v. Dahlberg, Dandrieu, Desonbey, Nic. Dothel, Duphly, Duport, Frz. Duscheck, J. L. Dussik, Ebdon, J. G. Eckart, Jos. Fr. Edelmann, G. Erba, Evans, Faber, Fasch, Ferrier, Fiorillo, P. Fischer, Fisin, Fleischer, Forkel, Forstmeyer, G. C. Füger, Garth, Gaillard, Gillier, J. C. Gräser, J. D. Gerstenberg, S. Gechler, M. C. Grohe, Nath. G. Gruner, G. Guillemain, Lod. Giustini, Hadrawa, Händel, J. M. Häßler, G. Hartmann, Ch. H. Hartmann, Hasse, G. Heyda, Haueisen, Frd. Hellmuth, G. Hepp, Hereld, J. W. Hertel, Chr. Hesse, Himmelbauer, Hinner, Joh. Fr. Hobeln, L. Hofmann, L. Honauer, C. F. Horn, Bernh. Hupfeld, Hurlebusch, Gius. Jozzi, Seb. Irrig, J. A. Just, P. L. Kaiser, Chr. Kalkbrenner, Ant. Kammel, J. B. Kehl, J. C. Kellner, J. C. Kittel, Kirshaw, Kirnberger, J. F. Kleinknecht, J. F. Klöfler, Kneferle, Kornmacher, v. Kospoth, L. Kotzeluch, J. L. Krebs, J. B. Krumpsholz, Kuhnu, Küfner, A. C. Kunzen, La Croix, Ant. Legat, J. W. Lender, H. G. Lenz, Leve, J. F. Lichtensteiger, C. G. Libarti, Lieber, Lolly, Mde. Louis, Andr. Luchesi, G. Madonis, L. Maier, P. Manfredini, F. W. Marpurg, Mdsll. Martinez, Martin, Mattheson, Mehul, P. J. Meyer, G. F. Michelet, Millot, Mondonville, C. Monza, W. A. Mozart, J. G. Müthel, Mislliwezek, Bar. v. Münchhausen, C. G. Neefe, Nichelmann, J. W. Nosfery, Oley, Päßler, Petrini, Platti, Pleyel, Podbielsky, Poullain, Prot, Pugnani, Purcell, Rameau, J. F. Reichard, J. F. C. Rellstab, Rust, J. F. G. Sander, Seydelmann, Schafrath, Schale, G. Schmiedt, Schobert, Schröter, Schulz, Schwanberger, Seybold, Sievers, Simon, Steffan, Sterkel, Tapray, D. G. Türk, Uber, J. G. Vierling, Vogler, And. Vondano, Wenkel, J. Willing, F. W. Wolf, J. G. Witthauer, F. Zelter, Zielke, Zimmermann. — u. v. a. m.

Sonnet.

(Dichtkunst.)

Ein kleines lyrisches Reimgedicht, das sich vorzüglich durch seine äußere Form von andern unterscheidet. Es besteht aus vier Strophen, davon die zwey ersten von vier, die beyden andern von drey Versen sind, so daß das ganze vierzehn Verse hat. Die Reime der ersten Strophe müssen

sen eben so seyn, wie in der zweyten, und der erste Vers muß nicht nur mit dem vierten, sondern auch mit dem fünften; der zweyte mit dem dritten und auch mit dem sechsten; der dritte mit dem zweyten und sieben, und der vierte wieder mit dem achten reimen. In der dritten Strophe reimen die beyden ersten Verse; hernach kann der Dichter die vier übrigen Reime ordnen, wie er will.

Dieses hat so ziemlich das Ansehen einer poetischen Tändeley. Bodmer vergleicht es scherzend mit dem Bett des Prokrusts *); denn der Dichter muß seine Gedanken in die Form des Sonnets hineinzwingen, und sie also bald in die Länge strecken, bald abkürzen.

Man hat heroische und verliebte Sonnete, auch einige moralischen Inhalts. Bey uns ist es völlig in Abgang gekommen; aber in Italien scheinet man noch darin verliebt zu seyn. Ohne Zweifel hat der unnachahmliche Petrarcha dieses Gedicht seinen Landsleuten so schätzbar gemacht.

* * *

Von der Theorie des Sonnettes handeln Vincenzo Toraldo von Arragonia (La Veronica, ovvero del Sonetto Dial. Gen. 1589. 4.) — Fed. Menini (Ritratto del Sonetto .... Nap. 1677. 12. Ven. 1678. 12.) — Mar. Equicola (in den Institut. al comporre in ogni Sorte di Rima, Mil. 1581. 4.) — G. Trissino (in der IV. Div. s. Poetica, im 2 Bd. s. Opere, Ver. 1729. 4. S. 44.) — S. Minturno (im 3ten Buche seiner Poet. S. 240. Ven. 1564. 4.) — Bisso, (in s. Introduzione alla volgar Poesia, S. 153. Rom. 1777. 12.) — X. Bettinelli, (im 7ten Bd. S. 351. s. Opere, Ven. 1782. 8. u. v. a. m.) — Guil. Colletet (Traité du Sonnet .. Par. 1658. 12. in einen Auszug gebracht von Chalons, in seinen Règles de la Poesie franç.) — Bruzen de la Martiniere (Observat. sur le Sonnet ..., bey dem Rec. des Epigr. franç. Amst. 1720. 12. 2 Bd.) — Remond de St. Mard (Reflex. sur le Sonnet .., in s. Reflex. sur la poesie en général, à la Haye 1734. 12. und im 5ten Bd. S. 86. seiner Oeuvr. Amst. 1749. 16.) — In deutscher Sprache: S. die, bey dem Art. Dichtkunst, S. 676 u. f. angeführten Schriften, von F. Hamann, Rothe, M. G. Ludwig, Menantes, J. G. Wahle, J. Wokenius, J. G. Neukirch. Auch H. Bürger sagt in der Vorr. zu der Ausgabe s. Ged. v. J. 1789 etwas zu ihrer Empfehlung. — — Was, übrigens, die Entstehungsart des Sonettes anbetrift: so ist dieses Wort das Diminutif von Son, und Son hieß bey den Provenzalen ein Gedicht, welches zum Singen gemacht war. (S. Poes. du Roi de Navarre, Par. 1742. 12. Bd. 2. S. 148. N. 2. S. 292. und des Minturno Poetica L. 3. S. 170. Ven. 1564. 4.) Auch kannten diese, unter dem Nahmen, Sonet, schon eine besondre Dichtart, wie, unter andern, der Vers:

> Et maint Sonet et mainte Renverdie

in der angeführten Poes. du Roi de Navarre (S. 148.) beweist; in eben diesem Sinne kommt es, in dem Roman de la Rose vor:

> Lais d'amour et Sonets courtois.

aber, ob diese Dichtart schon eine, und ob sie nur Eine, und welche Form sie hatte? ist nicht bekannt. So viel zeigt sich nur aus einem, von dem Nostradamus, in den Vies des Poet. Provenc. N. 59.

*) Nicht Bodmer, wenigstens nicht zuerst, sondern lange vor ihm, Gravina, in dem Disc. della Divisione d'Arcadia, bey s. Werke Della Rag. poet. S. 110. Ven. 1731. 4. Gottscheds eigener Einfall darüber (Crit. Dichtkunst S. 620. 3te Aufl.) ist, wenigstens eben so viel werth, als der, dem Hrn. Bodmer hier zugeschriebene.

N. 59. S. 199. aufbewahrten Gedichte von Guil. Amalrichi, oder Amerighi, daß dergleichen schon in der jetzt am gewöhnlichsten Form dieser Gedichte geschrieben wurden. Denn diese Form ist keinesweges von einerley Art; und war es ehedem noch weniger. Antonio da Tempo, in seiner, ums Jahr 1332. abgefaßten Summa Artis Rhitmici (bey dem Muratori, della perfetta poesia, Bd. 1. S. 16. Ven. 1770. 4.) sagt, Sonetorum sunt 16 species; scilicet simplex, duplex, dimidiatus, caudatus, continuus, incatenatus, duodenarius, repetitus, retrogradus, semilliteratus, metricus, bilinguis, mutus, septenarius, communis, retornellatus; und Beyspiele von den mehresten Arten finden sich bey dem Crescimbeni (Stor. della volg. poesia, Bd. 1. S. 16 und 164. f. Ven. 1731. 4.) und mehr noch bey dem Quadrio (Stor. e rag. d'ogni poesia, Bd. 3. S. 44 u. f.) Die von H. Sulzer angegebene Form ist indessen die allgemeinste und beliebteste, und diese Form soll dem Sonet von dem Guidone d'Arezzo schon in der Mitte des 12ten Jahrh. gegeben worden seyn. (S. Crescimb. a. a. O. S. 17 und 164. vergl. mit den Annotaz. des Redi zu s. Baccho in Toscano, und dem Menage in den Orig. della lingua ital.) — Was die Italiener von einem guten Sonette übrigens eigentlich fordern, will ich mit den Worten eines ihrer eigenen Kunstrichter (Bettinelli, Opere, Bd. 7. S. 363.) sagen, nähmlich, novita ed unita di pensiero, splendor d'imagine e di fantasia, perfetta gradazione e scompartimento, nobilissima conclusione inaspettata, ed al resto ben rispondente, con locuzione purissima, frase elegante, stilo poetico e bei traslati, e color vivo, e sopratutto un affetto soavissimo e insieme sopraumano, e il Tutto senza una rima sola forzata, un sol modo improprio, un verso o pedestro, o rimbombante, od oltra notabile cattività e magagna. Aber eben dieser Schriftsteller sagt auch, an einer andern Stelle (Opere, Bd. 5. S. 8. Anm. a.) daß, als er einst die Quelle eines außerordentlichen Vergnügens, welches ihm eines seiner Sonette gemacht, aufgesucht, er sie in dem fortuito incontro di vocali e di consonanti gefunden habe, nach welchem Geständnisse zu urtheilen, der Gedanke selbst, und die eigentliche Ausbildung des Gedankens, bey den Italienern wenig in Betracht zu kommen scheint. —

Geschrieben haben, unter ihnen, Sonette fast alle Dichter, und über alle nur mögliche Materien; sie haben Sonetti pastorali, pescatori, maritimi, satirici, polisemici, pedanteschi, amorosi, eroici u. s. w. Sonette in Form von Briefen und Gesprächen, u. d. m. Außer denen, bey verschiedenen dieser Dichtarten, bereits angeführten, bin ich also genöthigt mich auf die wichtigern einzuschränken. Die Sonette der frühern Dichter sind in den Sonetti e Canzoni di diversi Autori Antichi, Fir. 1527. 8. Ven. 1532. 8. verm. 1751. 8. und 1740. 8. gesammelt. — Franz Petrarca († 1374. Der von ihm geschriebenen Sonette sind hundert und achtzehn, deren vorzüglichste Ausgaben bey dem Art. Lied, S. 262. angezeigt worden sind, zu welchen ich hier noch die Modeneser 1711. 4. Ven. 1727. 4. 1732. 8. setzen will. An Commentatoren, an Verehrern, und auch an Verächtern, hat es ihm nicht gefehlt. Bey dem Fontanini (Bibl. della Eloq. Ital. Bd. 2. S. 44. Ven. 1753. 4.) nehmen die Werke der vorzüglichsten, von ihm handelnden Schriftsteller zehn Quartseiten ein, und die Anzahl derselben würde sich leicht vermehren lassen. Uebersetzt sind seine Sonette, in das Spanische, von Salusque (wie ihn Quadrio, Bd. 2. S. 413. nennt) Ven. 1567. 4. oder, nach Bertram, (Geschichte der Gelahrheit) Salomon Usque, Vin. 1564. 4. und von Henr. Garces, Mad. 1591. 4. In das Französische: Zwölf Sonette von Jacq. Pelletier, in seinen Oeuvr. poet. Par. 1547. 8. Dreyßig von Hier. d'Avost de Laval, in den Essais sur les Sonnets du divin

Petrar-

Petrarque . . . Par. 1584. 8. Sie benzig, von Et. du Tronchet, bey s. Lettres amoureuses, Par. 1575. 8. Sämmtlich von Vasq. Philieul, Avignon 1555. 8. Von Phil. de Maldeghem, Brux. 1600. 8. Douay 1606. 8. Von Plac. Catanusi (in Prosa) Loyson 1669. 12. Sechs Sonette, bey der Lettre de Petrarque à Laure, Par. 1769. 12. Eine grosse Anzahl in den Mem. pour la vie de Petrarque, Amst. 1764. 4. 3 Bd. und eine Auswahl in dem Choix des poes. de Petrarque 1774. 12. so wie Nachahmungen in dem Genie de Petrarque, Parme. (Avign.) 1778. 12. In das Englische: Sonnets and Odes of Petr. 1777. 8. von J. Nott. In das Deutsche: In dem 1ten Bd. der Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter, Braunschweig 1763. 8. von Meinhard, so wie in der deutschen Uebersetzung der vorhin angeführten Memoires, viele in Prosa; unter den Gedichten der Herren Klamer Schmitt, Frdr. Schmitt, Unzers, viele in freyen poetischen Nachahmungen. Das Leben des Petrarca ist oft beschrieben worden, als von J. P. Tomasini (Petrarcha redivivus, integr. Poetae celeb. vitam iconibus exhibens . . . . Par. 1650. 4.) In den schon angeführten Mem. pour la vie de Petrarque, Deutsch, Lemgo 1774-1778. 8. 3 Bde. In einem (sehr guten) Essay on the life and character of Petrarch 1785. 8. Von Meinert, Prag. 1794. 8. Die von ihm dem Sonet gegebenen Eigenheiten, wurden Muster für die Nachkommenschaft; man forderte allgemein Darstellung von Empfindung, oder eines Bildes von allem, was eigentlich Sonet heißen sollte, und zwar Empfindung über geistige Schönheiten. Ein, wie mir dünkt, sehr richtiges Urtheil über seine Gedichte, findet sich in dem 4ten und 5ten Br. der Lettre di Virgilio a' Legislatori della nov. Arca, von Bettinelli (Op. Bd. 7. S. 166 u. f.) Auch in den Nachrichten von den ältern erotischen Dichtern der Italiener, Han. 1774. 8. findet sich S. 200 u. f. etwas über den Charakter s. Gedichte, so wie in dem 4ten Bde. S. 221. der Varietés litterair. noch reflex. sur les Poesies de Petrarque. — Buonacorso da Montemagno (Grosvater und Enkel, Rime, Rom. 1559. 8. Prose e Rime de' due Buonacorsi . . . Fir. 1718. 12.) — Giusto de' Conti (La bella mano . . . . Bol. 1472. 4. Par. 1595. 12. Fir. 1715. 12. Ver. 1753. 4.) — Lor. de' Medici († 1492. Poesie volgari . . . Vin. 1554. 8. Berg. 1763. 8.) — Mat. Mar. Bojardo († 1499. Rime, Reggio 1499. 8. Ven. 1501. 8.) — Ant. Cornazzano (Rime, Ven. 1502. 8. Mil. 1519. 8.) — Ant. Tibaldeo († 1537. Soneti e Capitoli . . . Mod. 1499. 4. 1500. 4. Unter der Aufschrift, Opere d'Amore . . . . Ven. 1534. 8. 1544. 1550. 8. Bresc. 1559. 4. Der Sonette sind 283, und alle tragen das Gepräge jugendlicher Arbeiten; sie sind voll witziger Spielereyen, voller Concetti, dergestalt, daß Tibaldeo für den Urheber dieser Manier gehalten werden kann.) — Giov. Guidiccioni († 1541. Rime, Bol. 1709. 12. Nap. 1727. 8.) — Girol. Benivieni († 1542. Opere, Fir. 1519. 8. b. A. Ven. 1522. 8. Gli amori dilettevoli . . . 1527. 8. 1533. 8. Die in seinen Sonetten herrschenden Ideen sind petrarchisch, die Versification und der Bau des Sonettes schön, aber der Ausdruck fällt ins Spielende.) — Fr. Mar. Molza († 1543. Bey den Rime des Ant. Brocardo, Ven. 1538. 8. und einzeln, Bol. 1713. 12. Poesie . . . . Ven. 1557. 8. 4 Bd.) — Vittoria Colonna († 1546. Rime, Ven. 1552. 12. 1558. 8. Neap. 1692. 8.) — Piet. Bembo († 1547. Rime, Ven. 1530. 4. Ven. 1548. 12. 1564. 12. Rom. 1599. 12. und noch sehr oft.) — Franc. Beccuti, Coppeta gen. († 1553. Rime, Ven. 1558. 8.) — Ant. Franc. Ranieri (Rime, Mil. 1553. 12. Ven. 1554. 12.) — Giov. della Casa († 1556. Rime e prose . . . . Ven. 1558. 4. Fir. 1598. 8. Nap. 1616. 4. Par.

Par. 1661. 8. Opere, Fir. 1697. 4. 3 Th. Ven. 1728. 4. 5 Th. Prose e Rime, per l'Abbate An. Antonini, Par. 1728. 8.) — Luigi Alamanni († 1556. Opere Toscane, Lyone 1533-1534. 8. 2 Bd. Ven. 1542. 8.) — Jac. Marmita († 1561. Rime, Parm. 1564. 4.) — Ann. Caro († 1566. Ven. 1569. 1584. 4. 1757. 8. Opere, ebend. 1757. 8. 7 Bd.) — Ben. Varchi († 1565. Sonetti, Fir. 1555. 8. 2 Bde. Bol. 1576. 4. Sonetti spirituali, Fir. 1573. 4.) — Luigi Tansillo († 1570. Rime, Bol. 1711. 8. und auch bey den Lagrime di S. Pietro . . Ven. 1738. 4.) — Bern. Rota († 1575. Sonetti, Nap. 1560. 8. Opere, Nap. 1726. 8. 2 Bd.) — Angelo di Costanzo (1590. Rime, Bol. 1709. 12 Pad. 1723. 8.) — Torq. Tasso († 1595. Rime e prose . . . . Ven. 1581-1587. 8. und 12. 6 Th. Rime . . . Mant. 1592. 4. Opere non più stampate . . . . Rom. 1666. 4. 5 Th. und in den sämmtlichen Werken, Ven. 1722-1742. 4. 10 Th. Fir. 1724. fol. 6 Bände.) — Celio Magno († 1602. Rime . . . . Ven. 1600. 4.) — Giovb. Guarini († 1613. Rime, Ven. 1592. 12. Ver. 1732-1740. 4. 4 Th. Mit ihm, und durch ihn, fieng der verdorbene Geschmack der Italiener im 17ten Jahrhundert sich an.) — Giovb. Marino († 1625. La Lira, III Parti, Ven. 1604-1614. 12. 3 Th. Von den Nachahmern dieser beyden Dichter, und den folgenden, immer schlechtern, Geschmackverderbern der Italiener nenne ich keinen, denn, wenn man Dichter, wie Achillini u. d. anführen wollte: so würde man mit eben so vielem Rechte, hundert andre anführen müssen, weil in dem unglücklichen siebenzehnten Jahrhunderte vorzüglich und fast nur Sonette geschrieben wurden.) — Franc. Redi († 1697. Sonetti, Fir. 1702. f. 1703. 12. Parma 1705 12. und in seinen Opere, Ven. 1712. 1730. 12. 7 Bd. 1762. 4. 7 Bd. Einer der Wiederhersteller der italienischen Dichtkunst.) — Carlo Mar. Maggi († 1699. Rime varie, Mil. 1688. 12. ebend. 1700. 12. 4 Bd.) — Frc. Lemene († 1704. Außer den geistlichen, unter dem Titel, Dio, Mil. 1684. 4. gedruckten Sonetten und Hymnen, schrieb er auch scherzhaft erotische Sonette, so daß er, in Rücksicht auf Inhalt der zärtlichen Sonette, von der Manier des Petrarca abgieng. Poesie diverse, Mil. 1692. 4. verm. ebend. 1696, 1699. 8. 2 Bd. Aus dem Memorie d'alcune virtù del S. Fr. di Lemene, con alcune riflessioni su le sue poesie, esposte dal P. Tom. Ceva, Mil. 1706. hat Bodmer in dem 40 und 41ten der Neuen Crit. Briefe S. 313. Zür. 1763. 8. einen Auszug gegeben. Bettinelli erklärt indessen s. Sonette für schlecht.) — Vinc. Filicaja († 1707. Poesie. Fir. 1707. 4. Bol. 1708. 8 Ven. 1755. 12. 2 Bd.) — Carlo Aless. Guidi († 1712 Poes. lir. Parma 1681. 12. R. 1704. 4. Ver. 1726. 12.) — Giovb. Zappi († 1719. Rime dell . . . Zappi e di Faustina Maratti, sua Consorte, Ven. 1723. 12. 1760. 12. 2 Bd. Scherzhaft erotische Sonette.) — Carlo Barbieri (Rime, Bresc. 1728. 8.) — Ben. Menzini (Rime, Fir. 1730. 8. 3 Bände.) — Dom. Lazzarini († 1734. Rime, Ven. 1736. 8. Bol. 1737.) — Fr. Mar. Zanotti (Poesie, Fir. 1734. 8.) — Eust. Manfredi († 1739. Rime, Bol. 1713. 12. 1732. 8. Ven. 1748. 8.) — Giov. Ant. Bassani († 1747. Poesie, Pad. 1749. 4.) — Paolo Ant. Rolli († 1762. Rime, Lond. 1717. 8. Ver. 1733. 8. Mit dem Titel: Poetici Componimenti . . Ven. 1761. 8. 3 Bd.) — Giomp. Zanotti († 1765. Poes. Bol. 1718. 8. ebend. 1741. 8. 3 Bd.) — Carlo Frugoni († 1767. Rime, Parm. 1734. 8. und in s. Opere, ebend. 1779. 8. 9 Bd. Lucca 1779. 8. 15 Bd.) — Duranti (Rime, Bresc. 1755. 4.) — Bastiano de Valentini (Rime, Lucca 1769. 8.) — Giul. Cassiani (Saggio di Rime . . . Lucca 1770. 8.) — Rossi (Scelta di Rime, Pad. 1782. 8.) — Gir. Murari (Sonetti

netti stor. e filos. Guast. 1789. 8.) — L. Brenna (Sonettii . . . Fir. 1790. 8. 2te Ausg.) — Ang. Mazza (Le facultè umane, Son. Parm. 1790. 8.) — G. Courril (Der 2te Bd. s. Opere, Fir. 1790. 8. enthält 4 Bücher Sonetten.) — Gir. Pompei (S. den 5ten Bd. s. Opere, Ver. 1791. 8.) — Wegen mehrerer s. den Art. Lied. —

Besondre Sammlungen von Sonetten: Sonetti di diversi Acad. Sanesi . . . Siena 1608. 8. (von 10 Dichtern.) — Raccolta di Sonetti di autori diversi, Rav. 1625. 12. (von sieben Dichtern.) — Scelta di Sonetti, con varie critiche osservazioni, ed una Dissertat. intorno al Sonetto in generale, Tor. 1755. 8. Ven. 1757. 8. Sonetti del Burchiello, del Bellincioni e d' altri Poeti fiorent. alla burchiellescha, Lond. 1757. 8. Wegen mehrerer Sammlungen s. den Art. Lied, S. 263. — Einzeln finden sich Sonette von diesen verschiedenen Dichtern in das Deutsche übersetzt, in der italien. Anthologie . . . Liegnitz 1778-1781. 8. 4 Th. (von Friedr. Schmidt) und in den vorzüglichsten italienischen Dichtern des sechzehnten Jahrhundertes, Heidelberg 1781. 8. — — Litterarische Nachrichten über das Sonet bey den Italienern geben, Crescimbeni in seiner Istoria della volgar Poesia, Bd. 1. S. 162. Ven. 1731. 4. und Quadrio in seiner Storia e rag. d'ogni Poes. Bd. 3. S. 12 u. f. — —

In die spanische Litteratur wurde das Sonet durch Juan Boscan († 1544) eingeführt. Seine Obr. sind Lisb. 1543. 4. Sal. 1547. 8. Anv. 1597. 12. und noch sehr oft gedruckt. Es finden sich deren noch in den Werken des — Garcilaso de la Vega (1536. Seine Werke sind mit den Werken des vorigen, und einzeln, Sev. 1580. 4. Sal. 1581. Nap. 1604. 12. Mad. 1765. 8. erschienen.) — Diego Hurtado de Mendoza († 1575. Obr. Mad. 1610. 4.) — Fern. de Herrera (Obr. Sev. 1582. Unter dem Titel, Versos de Fern. de H. . . Sev. 1619. 12) — Estev. Man. de Villegas (Las Eroticas . . . Naj. 1617. 4. 2 Th. im 3ten Buche des 2ten Theils.) — Lupercio und Bart. de Argensola († 1614. und 1635. Rimas . . . Zarag. 1634. 4.) — Franc. de Quevedo († 1647. In s. Obras, Bruss. 1660-1671. 4. 4 Bde. enthalten die 5 ersten Musen, im 3ten Bande fast nichts, als Gedichte in Form von Sonetten.) — Luis de Ulloa (1674. In s. Obr. Mad. 1674. 4. sind scherzhafte Sonette, welche zu den besten spanischen gehören.) — Luis de Gongara († 1627. Einer der Urheber des verdorbnen Geschmackes der Spanier, und Stifter der so genannten Cultos (Geschmückten). In s. Obras, Mad. 1654. 4. finden sich Bl. 1. Sonetos heroicos, Bl. 9. Sonetos amorosos, Bl. 17. Sonetos burlescos, Bl. 22. Sonetos funebres, Bl. 25. Son. sacros, Bl. 27. Son. varios.) — Juan de Tarsis y Peralta, C. de Villamediana (Obr. Zarag. 1629. 4. Mad. 1648. 4.) — Hort. Fel. de Artega († 1633. Obr. . . . Mad. 1641. 4.) —

In der französischen Poesie ist, wie bereits gedacht, das Sonet sehr alt; allein es scheint mit der Provenzalischen Dichtkunst zugleich in Verfall gerathen, und soll von Melin de St. Gelais († 1556) wieder aufgeweckt worden seyn. (S. Colletet Traité du Sonnet, N. 6. S. 29 u. f.) La Borde (Essai sur la Musique. Bd. 4. S. 526.) schreibt dieses sogar erst dem Pontus de Thiard († 1605) zu; allein so viel ist gewiß, daß sich deren in den Oeuvr. de St. Gelais, Lyon 1574. 8. bereits finden. — Joach. du Bellay († 1560. In seinen Werken, Par. 1558. 1561. 4. Rouen 1592. 12. finden sich allein auf ein einziges Frauenzimmer hundert und funfzehn Sonette, sämmtlich in Petrarchischer Sprache und Bildern; nur ist diese Sprache nicht ganz so gebildet, so fein, so richtig, und diese Bilder nicht so ausgearbeitet. Auch hat er deren noch sehr viel andre geschrieben, wovon in den Annales poetiques, Bd. 4.

Bd. 4. verschiedene aufbewahrt worden sind; dergestalt, daß er im Ganzen der vorzüglichste französische Sonetdichter heissen kann. Ueberhaupt war das Sonet jetzt Modedichtung; bis zum Ausgange des siebzehnten Jahrhundertes haben alle französische Dichter deren geschrieben; und diese Dichtart stand in so großem Ansehn, daß noch der Gesetzgeber des französischen Parnasses, Boileau (Art poet. Ch. II. ein fehlerfreyes Sonet für eben so wichtig und werth, als ein großes Gedicht erklärte, obgleich seiner Meynung nach ein solches Meisterstück noch sollte gefunden werden! Das Leben des du Bellay findet sich im Goujet, Bd. XII. S. 117. und die Urtheile über ihn im Baillet, Poet. mgd. No. 1302.) — Olivier de Magny (1560. Einige nicht ganz schlechte Sonette von ihm finden sich im 6ten Bd. S. 15 u. f. der Annal. poet.) — Et. de la Boetie († 1561. Die von ihm im 7ten Bd. der Annal. poet. aufbewahrten Sonette, haben wirkliche Sprache der Empfindung.) — P. de Ronsard († 1585. In s. Oeuvr. Par. 1609. f. nehmen die Sonette zwey Bücher ein, die auf eine Cassandra, Maria und Helena geschrieben, und zum Theil von Muret commentirt worden sind, auch ihrer Zeit so viel Aufsehens machten, daß der Cardinal du Perron ihrer, in der Leichenrede des Ronsard, besonders gedachte, und französische Kunstrichter der Zeit sie den Sonetten der Petrarca vorzogen. Aber sie sind schon lange vergessen, und verdienen es; sie sind voller Spielereyen und Witzeleyen, voller erzwungenen Wendungen und Ziereyen; er vergleicht seine Geliebte mit einem wilden Thiere, auf welches er Jacht macht u. d. m. dergestalt, daß die Verfasser der Annales poet. nur wenige (in den 5ten Bd.) aufgenommen haben.) — Remy Belleau († 1577. Nachahmer des Ronsard, ob er gleich früher starb, und mehr Wahrheit und Natur in seinen, als in seines Meisters Gedichten herrscht. Im 6ten Bd. der Annal. poet. finden sich einige seiner Sonette.) — Jean Ant. de Baif († 1592. Die in der Sammlung seiner Werke unter dem Titel, Amours, befindlichen Gedichte bestehen vorzüglich aus Sonetten, wovon aber nur wenige einen Platz in den Annal. poet. Bd. 7. verdient haben.) — Jean de la Jessee (1595. Unter seinen in den verschiedenen Samml. s. Gedichte, befindlichen Sonetten, sind auch reimfreye. S. übrigens Goujet, Bd. 13. S. 174. und die Annal. poet. Bd. XII. S. 119 u. f.) — Jean Passerat († 1602. Im 8ten Bd. der Annal. poet. finden sich die besten seiner Sonette, welche freylich viel falschen Witz, aber auch viel gute Stellen haben.) — Et. Pasquier († 1615. scheint den, zu dergleichen Spielereyen nöthigen Witz völlig besessen zu haben. Einige äusserst naive Sonette von ihm sind im 6ten Bd. der Annal. poet. anzutreffen.) — S. G. de la Roque (1615. Seine, in dem 12ten Bd. der Annal. poet. aufgenommenen Sonette sind nicht ganz schlecht.) — Claude de Trellon (Sein Zeitalter ist weder von Goujet (Biblioth. franç. T. XIII. p. 375.) noch in den Annal. poet. Bd. 12. S. 77. genau bestimmt; aber die letzte, unter dem Titel, Le Cavalier parfait . . . Lyon 1597. 12. erschienene Sammlung seiner Gedichte berechtigt ihn zu dieser Stelle; sie enthält viel, sehr viel Sonette, wovon nur wenige in die Annal. poet. aufgenommen worden sind. Aber er lebte in dem Jahrhunderte dieser Dichtart, wo, wer Dichter heißen wollte, ein paar hunderte dergleichen auf seine Geliebte geschrieben haben mußte.) — Jean de la Ceppede (1620. Merkwürdig durch die in 300 Sonette gebrachte Passion — gerade, wie Mascarill die Röm. Geschichte in Madrigale bringen wollte.) — Scevola de St. Marthe († 1623. Die von ihm im 9ten B. der Annal. poet. aufbewahrten Sonette scheinen mir nur dadurch merkwürdig, daß sie eine reinere Sprache zeigen.) — Guy de Tours (In seinen im 10ten Bd. der Ann. poet. befindlichen Sonetten sind glükliche Wendungen, harmonischer Styl, viel Zierlichkeit.) — Phil.

Phil. Desportes († 1606. Obgleich früher gestorben, als einige der vorher angezeigten, ist doch seine Sprache reiner, sein Ausdruk bestimmter und deutlicher als seiner Vorgänger; aber freylich ist sein Ton auch nicht mehr so naif, so herzlich; seine grössere Eleganz hat er nur auf Kosten der Natürlichkeit und Wahrheit erworben. Seine mit vieler Empfindung geschriebenen Sonette finden sich im 11ten Bd. der Annal. poet. und sind zärtlicher, als in unsern Tagen ein Geistlicher, wie er war, sie geschrieben haben möchte. Es sind indessen auch geistliche darunter, und unter andern eines, (S. 28.) das sichtlich das Muster des berühmten Sonettes des Desbarreaux:

Grand Dieu, tes Jugemens sont remplis d'equité u. s. w.

gewesen, obgleich schwächer gewesen, ist. Ueberhaupt sind unter seinen Gedichten die geistlichen die unbedeutendsten.) — Frcs. Malherbe († 1628. Unter seinen Poesies, Par. 1660. 12. 1757. 8. finden sich auch Sonette.) — Frcs. Maynard († 1646. Seine, nicht gänzlich in der, für das Sonet angenommenen, Form, geschriebenen Gedichte dieser Art, in seinen Poes. Par. 1646. 4. sind größtentheils höchst mittelmäßig, und nähern sich immer mehr der Natur des Epigramms. Die besten darunter sind die Sonets chagrins gegen den Card. Richelieu.) — Pierre Goudelin († 1649. Er hat deren ganz artige, in der Mundart von Languedoc abgefaßt.) — Cl. de Malleville († 1647. Seine Poes. Par. 1649. 4. und 12. bestehen fast aus nichts als Sonetten, wovon nur eines (das 29te Sur la belle Matineuse) berühmt, oder vielmehr vorzüglich bekannt ist, weil es unter den, über eben diesen Gegenstand von Voiture und verschiedenen andern schönen Geistern verfaßten Sonetten, das beste war. Nachricht von ihm findet sich in Baillets Jug. des Sav. Poet. mod. 1464. T. IV. P. 2. p. 158. Amst. 1725. 12.) — Vinc. de Voiture († 1648. Auch in s. Oeuvr. Par. 1636. 4. finden sich Sonette.) — Jean Ogier de Gombaud († 1666. Poes. 1646. 4. sehr viel mittelmäßige Sonette.) — Denis Sanguin de St. Pavie († 1670. Unter s. Poesies finden sich einige, ziemlich glücklich gewandte Sonette.) — Jean Chapelain († 1674. Seine Sonette sind unstreitig besser, als s. Pucelle.) — Jean Henault († 1682. Er gehört zu den Dichtern, an welchen Boileau sich ein wenig versündigt hat. Sein Sonet auf ein zu früh gebohrnes Kind ist noch berühmt.) — Auch finden sich deren noch erträgliche unter den Gedichten des Benserade († 1691.) Eg. Menage († 1692.) Matth. Montreul († 1692) Regnier Desmarais († 1715.) u. a. m. — Uebrigens haben die Franzosen dem Sonette die Bouts rimés zu verdanken. Bekanntermaßen werden diese Endreime in der Form des Sonettes gegeben. Daher sie denn auch Sonnet en blanc heißen. Der Erfinder dieser Spielerey war ums Jahr 1646. ein gewisser Dulot, und die Erfindung erhielt so allgemein Beyfall, daß schöne Geister und Hofleute, um die Wette, dergleichen Sonnet en blanc ausfüllten, und sich einander aufgaben. Bussi-Rabutin beschäfftigte sich oft damit. Sarasin machte dem Spaße, um das J. 1654. durch seinen Dulot vaincu, ein scherzhaft episches Gedicht, ein Ende. — —

In England wurde das Sonet, unter der Regierung Heinrich des achten, das heißt, sobald die Nation zu innerer Ruhe gelangt, und für zärtliche Empfindungen Raum war, mit der klassischen und italienischen Litteratur zugleich bekannt. Heinr. Howard Graf Surrey († 1547.) war der erste, welcher deren schrieb, und ungeachtet der Hauptgegenstand seiner Songes and Sonettes, Lond. 1557. 4. 1565. 4. und öfter, auch eine Geliebte, und Petrarch sichtlich sein Muster ist: so ist er doch von den metaphysischen Schwärmereyen des Italieners, so wie von den gelehrten Anspielungen, und den erzwungenen Einfällen desselben frey. Seine Sonette reden die natürliche Sprache des Herzens; und ei-

nes seiner grössten Verdienste ist, daß er einer der ersten war, welcher die Rauhigkeit der englischen Poesie verbesserte und verfeinerte. Mehrere Nachrichten von ihm giebt Warton, im 3ten Bd. S. 1 u. f. seiner Histor. of Engl. Poetry Auch wird im Cibber Bd. 1. S. 46. sein Leben erzählt. — Th. Wyat († 1541. Nebenbuhler des vorigen, aber unter ihm; er scheint zum Lehrdichter und Satiriker, nicht zu einem Dichter der Empfindung, geschaffen gewesen zu seyn. Seine Sonette tragen größtentheils das Gepräge der Künsteley; sie finden sich bey den vorhin angeführten Ausgaben der Gedichte des erstern, und Nachrichten über ihn im Warton, a. a. O. S. 28. und im Cibber, a. a. O. S. 53.) — Das Sonet war nun Modedichterey geworden; bey den Gedichten der vorhergehenden finden sich deren von verschiedenen Ungenannten, welche Warton, a. a. O. S. 41. für Franc. Bryan, George Boleyn, und den Lord Vaulx, alles Hof- und Weltleute jener Zeiten, hält. Sogar Heinrich der achte soll deren geschrieben haben (ebend. S. 58.) — Edm. Spenser († 1598. In s. Werken, Bd. 5. S. 121. Ausg. von 1715. 12. finden sich mehrere Sonetten.) — Will. Shakespear († 1616. Unter s. Gedichten sind auch hundert und einige funfzig Sonette, welche zuerst im J. 1609 erschienen. Litterar. Nachr. davon giebt J. J. Eschenburg, in s. Schrift über W. S. S. 571. wo auch mehrere übersetzt sind.) — Sam. Daniel († 1619. In s. Poet. W. 1601. 12. 1623. 4. finden sich 57 Sonetten an eine Delia, welche zuerst schon im J. 1592 sollen gedruckt worden seyn.) — Th. Carew († 1639. Gehört zu den berühmtesten Sonettendichtern s. Zeit. S. dessen Poems, 1651. 1654. 8. 1772. 12.) — J. Milton († 1674. Seine, mehrmals einzeln gedruckten, Poems on several occasions, als 1785. 8. 1791. 8. 2 Bde enthalten auch Sonette.) — Indessen scheint diese Dichtart denn doch nicht sehr viel Beyfall gefunden zu haben; wenigstens ist sie minder, als die übrigen, von den Engländern, betrieben worden, bis sie, in neuern Zeiten wieder aufgelebt ist. Die erstern Sonette gab nun, meines Wissens, ein Ungenannter, mit der Aufschrift, Sonnets 1770. 4. heraus. Ihm folgte J. Bampfylde (Sixteen Sonnets 1779. 4.) — J. Scott (S. dessen Poet. Works.) — Ungen. (The Bevy of Beauties, a collect. of Sonn. 1781. 4. Es sind ihrer 24 St..) — Th. Warwik (Er hat deren s. Abelard to Eloisa 1784. 8. beygefügt, und in einem prosaischen Aufsatze dabey, die ganze Dichtart in Schutz zu nehmen gesucht.) — Ungen. (Sonnets to eminent Men. 1783. 4.) — Charlotte Smith (Elegiac Sonnets 1784. 4. verm. 1786. 4.) — Rich. Polwhele (Pictures from nature in XII Son. 1785. 4. verm. 1786. 4. und in s. Poems 1791. 4.) — Sam. Knight (Eleg. and Sonnets 1785. 1787. 4. gehören zu den guten.) — J. Black (Bey s. Vale of Innocence 1785. 4. finden sich Sonette.) — Egert. Bridges (Sonnets and other Poems 1785. 8.) — J. Whitehouse (In s. Poems 1787. 8. finden sich Sonette.) — Fr. Carry (Sonnets and Odes 1788. 4.) — Rob. Merry (Die Poetry of the World 1788. 12. 2 Bd. The Poetry of Anna Matilda 1788. 8. The Album 1790. 12. 3 Bde. enthalten sehr gute Sonette.) — Ungen. (The Garland 1788. 12. enthält einige sehr mittelmäßige Sonette.) — Ungen. (Sonnets 1789. 4. Es sind deren 60, welche besser seyn würden, wenn der Reim nicht zuweilen ungehorsam gewesen wäre.) — Th. Russel (Sonnets 1789. 8.) — W. L. Bowles (Fourteen Son. . . . 1789. 4. Verm. mit sieben, unter dem Titel, Sonnets written on picturesque Spots during a tour 1789. 4.) — J. Sterling (S. dessen Poems 1789. 12.) — W. Groombridge (Sonnets 1789. 4. Unglückliche Mitteldinger.) — Ungen. Sonnets to Eliza 1790. 4. sind schlecht.) — Mistr. Pearson (S. ihre Poems 1790. 8.) — W. Sotheby (S. dessen Poems 1790. 4.) — Th. Warton (S. des-

(S. dessen Poems 1781. 8.) — Albert (Sonnets from Shakespear 1791. 8. Der Innhalt ist vorzüglich aus dem bekannten Trspl. Romeo und Julie gezogen.) — H. Kett (In s. Juvenile Poems 1793. 8. finden sich Sonette.) — Die Poems by Gentlemen of Devonshire and Cornwallis 1792. 8. enthalten deren von Bampfylde, Emmet, Polwhele, Sweet, Warwick u. a. m. — In den P. of Sylv. Otway finden sich deren sogar reimfreye, und andre in 15 Zeilen. — —

In deutscher Sprache finden sich, so viel ich weis, die ersten Sonette in G. Rud. Weckherlin Oden und Gesängen, Stuttg. 1618. 8. vermehrt unter dem Titel: Geistliche und weltliche Gedichte, Amst. 1641 und 1648. 8. und die darunter zärtlichen Innhaltes sind, machen noch oben drauf den besten Theil dieser Gedichte aus; sie sind so reich an feinen Ideen, als es von seiner Zeit sich nur erwarten läßt. — Hans Rud. Rebmann (Ein lustig und ernsthaft poetisch Gastmahl und Gespräch zweyer Berge . . . Sonettenweise gestellt 1620. verdient nur, als Beytrag zu der Geschichte unserer Poesie, nicht wegen seines innern Werthes, hier eine Stelle.) — Mart. Opitz († 1639. Ein großer Theil des 4ten Buches seiner Poetischen Wälder, II. S. 605. Trillerische Ausg. besteht aus Sonetten (41) in welchen die Versifikation mir härter, als in seinen übrigen Gedichten, scheint; unstreitig, weil das Sonet die dichterischen Fesseln verdoppelt.) — Paul Flemming († 1640. In seinen Geist- und Weltlichen Poemat. Naumb. 1642. 8. finden sich vier Bücher Sonette, von verschiedenem Innhalte.) — Andr. Tscherning († 1659. Sein, Teutsches Gedichte Frühling, Bresl. 1642. 8. 1649. 8. und der Vortrab des Sommers, Rostock 1655. 8. enthält auch Sonette.) — Andr. Gryph († 1664. Aus fünf Büchern bestehen die, s. „Freuden- und Trauerspielen, auch Oden," Bresl. 1663. 8. und unter der Aufschrift, Vermehrte deutsche Gedichte, ebend. 1698. 8. beygefügten „Sonette." Sie sind größtentheils, obgleich ernsthaften Innhaltes, Jugendwerke, aus welchen er, beurtheilt zu werden, verbittet; allein, meines Bedünkens, verdienen seine Sonette noch immer den Vorzug vor seinen Trauerspielen. Dem was sie seyn sollen, oder seyn können, kommen jene weit näher, als diese.) — Dan. Casp. von Lohenstein († 1683. In seinen Trauer- und Lustgedichten, Bresl. 1680. 1689. 8. und öfterer, sind denn auch Sonette, die durch Plattheit eben so ekelhaft sind, als durch Schwulst.) — Auch finden sich deren noch in Schochs, und anderer Reimer Gedichten mehr; aber, wie unsre Dichtkunst, gegen die Mitte dieses Jahrhundertes, wieder auflebte, hatten unsre besten Köpfe schon zu viel philosophischen Geist, als daß sie, an einem blos spielerischen Kunstwerke, ihre Talente hätten verschwenden wollen. Selbst Gottsched wagte es, hier dem Boileau zu widersprechen. Erst im Jahr 1765. führte Joh. Westermann, mit s. Allerneuesten Sonetten, Brem. 8. den Nahmen des Sonettes wieder in unsre Poesie ein, und ließ bis zum Jahre 1773. vierzehn Stücke, oder Sammlungen drucken, wovon eine immer schlechter, als die andre ist. Indessen hat auch ein Ungen. im Teutschen Merkur v. J. 1776. Mon. April und September — Fried. Schmit (In s. Gedichten, Nürnb. 1779. 8.) — G. A. Bürger (Im 1ten Th. der Ausg. s. Ged. vom J. 1789.) — F. Werthing (Im 1ten Bde. der neuen Thalia, S. 575.) — K. W. Neubeck (In s. Ged. Liegnitz 1792. 8.) — A. W. Schlegel — Schack v. Staffeld (in dem Bürgerschen Musenalm.) deren geliefert, wodurch diese Dichtart auch wieder unter uns empfohlen werden könnte. — —

Sophokles.

Ein bekannter griechischer Trauerspieldichter, von welchem sieben Tragödien bis auf unsre Zeiten ganz erhalten worden. Dem Alter nach fällt er zwischen den Aeschylus und den Euri-

Euripides, den er noch überlebt haben soll. Die historischen Nachrichten von ihm lassen sich kurz zusammen ziehen. Er war ein gebohrner Athenienser von geringer Herkunft. Von den besondern Veranlassungen, die ihn zum Trauerspieldichter gemacht haben, wissen wir nichts. Die Anzahl aller von ihm verfertigten Tragödien soll sich auf 125 belaufen haben, und vier und zwanzigmal soll er damit den Preis oder Sieg davon getragen haben. Von allen seinen Stüken sollen die Antigone und die Elektra, die wir beyde noch haben, seinen Mitbürgern am meisten gefallen haben. Zur Belohnung für die erstere soll er von dem Volke die Präfektur von Samos bekommen haben. Vermuthlich geschah es auch mehr Ehren halber, als wegen seiner Geschiklichkeit in Staatsgeschäfften, daß er dem Perikles zum Amtsgenossen in der höchsten Staatsbedienung ist gesetzt worden. Er soll in einem Alter von 95 Jahren vor Freude über einen unverhofften Sieg, den er mit einer Tragödie erhalten hat, gestorben seyn.

Man sagt von dem Bildhauer Polyklet, er habe eine Statue von so auserlesenen Verhältnissen, und so großer Schönheit gemacht, daß sie den andern Künstlern zum Muster gedienet, und deswegen die Regel genennt worden. Fast jede der sieben Tragödien des Sophokles, die wir noch haben, verdiente den Namen der Regel dieser Dichtungsart. Wenigstens dünkt uns, wenn das Ideal einer ganz vollkommnen Tragödie zu entwerfen wäre, daß man es nicht besser entwerfen könnte, als wenn man die Stüke dieses Dichters zum Muster dazu nähme: wiewol wir damit gar nicht behaupten wollen, daß keine Tragödie gut sey, als die nach diesem Muster gemacht ist.

Dem Plan und der Anordnung nach sind diese Stüke vollkommen. Jedes stellt uns eine Handlung vor Augen, die vom Anfang bis zum Ende in unsrer Gegenwart so vorgeht, daß alles den höchsten Grad der Wahrheit, den natürlichsten und ungezwungensten Zusammenhang hat: so daß wir ohne Mühe mit der größten Klarheit den ganzen Zusammenhang der Sachen fassen, und, wie jedes geschieht, einsehen. Die Handlung selbst hat, wenn wir uns als Athenienser betrachten, allemal etwas sehr merkwürdiges, und interessirt ohne Unterbrechung vom Anfange bis zum Ende, so daß es uns sehr leid thun würde, wenn wir nur einen Augenblik gehindert würden, das, was geschieht, zu sehen oder zu hören.

Seine Personen sind eben so interessant, als die Handlungen. Jede hat ihren sehr wolbestimmten eigenen Charakter, dem alles, was sie spricht und thut, vollkommen angemessen ist. Alles, was wir von ihnen hören, und was wir sie verrichten sehen, hat das Gepräge der Natur, wie sie sich in den Umständen, und nach dem Charakter würklich zeiget. Sie handeln und sprechen nicht mit der ganz leidenschaftlichen Energie einer noch rohen Natur, wie die Personen des Aeschylus; sie setzen nicht in Erstaunen, und erschüttern nicht; aber durchaus fühlt man sich mit von tragischem Ernst ergriffen. Ueberall ist das Sittliche mit dem Leidenschaftlichen verbunden, und beydes hat einen Grad der Wichtigkeit, der uns durchaus gleich stark denken und empfinden läßt. Aber weder in den Gedanken, noch in den Gesinnungen, noch in den Leidenschaften, stößt uns etwas auf, das uns zerstreuet, oder auf Nebensachen, oder auf den Dichter führet; weil nichts weder zur Unzeit geschieht, noch übertrieben, noch sonst unangemessen, unrichtig, oder unschiklich ist.

Dieser Dichter steht in allen Absichten gerad in der Mitte zwischen der rohen Hoheit und Heftigkeit des Aeschylus, und der höchst rührenden, zärtlichen Empfindsamkeit, und wortreichen, sittlichen Weisheit des Euripides. Man ist deswegen ziemlich durchgehends darin einig, ihm die erste Stelle unter den tragischen Dichtern zu geben. Doch finden wir es gar nicht anstößig, daß Quintilian es unentschieden läßt, ob er dem Euripides vorzuziehen sey *). So viel ist gewiß, daß er das Herz nicht so tief verwundet, als sein jüngerer Nacheiferer; aber er hat auch keinen einzigen von den Fehlern des Euripides.

Einzele kleine Fleken kleben allerdings seinen Stüken noch hier und da an, die mit der größten Leichtigkeit abzuwischen wären. Wir haben in einem andern Artikel ein Beyspiel des Spitzfündigen **) aus ihm angeführt; und es scheinet so gar, daß ihm in einem der besten Stüke ein Wortspiel entfahren sey; wenigstens kommt mir folgendes so vor. Antigone und Ismene sehen die von dem Creon verweigerte Beerdigung des Leichnams ihres Bruders mit sehr ungleichen Augen an. Da die erstere sich der Sache mit großer Wärme der Empfindung annimmt, sagt ihr Ismene:

Θερμην ἐπι ψυχροισι καρδιαν ἐχεις.

Du zeigtest bey einer so kalten Sache viel Hitze. Wenigstens scheinet es, daß hier ein schiklicheres Wort, als ψυχροισι hätte gewählt werden sollen, um zu sagen, die Sache sey von keiner großen Wichtigkeit. Allein, selbst solche kleine Fleken sind höchst selten, und werden an einem Dichter, der fast bis in Kleinigkeiten vollkommen ist, kaum bemerkt.

* * *

Von den, vorgeblich von dem Sophokles (Olymp. 71-93) geschriebenen 123 Trauerspielen, (deren Aufschriften sich unter andern bey dem Fabricius, Bibl. gr. Lib. II. c. 17. §. 3. vergl. mit den fragm. deperditor. Soph. Dramat. bey den Brunkschen Ausgaben, finden) sind nur sieben, 1) Der wüthende Ajax, 2) Electra, 3) Antigone, 4) Oedip der König, 5) Oedip auf Kolon, 6) die Trachinerinnen und 7) Philoctetes, übrig, welche zuerst von Aldus, Ven. 1502. 8. blos griechisch und eben so Antv. 1579 und 1593. ap. Plant. 12. Glasg. 1745. 4. ferner, griechisch und mit den Scholien (die anfänglich allein, Rom. 1518. 4. gedruckt wurden) Flor. 1522. 4. und nach einer andern Handschrift, und mit noch andern Scholien, von Adr. Turnebus, Par. 1552. 4. und von Heinr. Stephanus mit beyderley Scholien, und mit mehrern Anm. ebend. 1568. 4. herausgegeben worden sind. Griechisch und Lateinisch, ohne die Scholien, sind sie Heidelb. 1597. 8. Lond. 1722. 12. 2 Bd. Glasg. 1745. 8. 2 Bd. (schön aber sehr incorrect gedruckt) und griech. und lat. mit den Scholien, Gen. 1603. 4. Cantabr. 1665. 8. Oxon. et Lond. 1705-1746. 8. 3 Bd. Eton. 1775. 8. 2 Bd. Par. ex ed. Capper. 1781. 4. 2 Bd. Argent. ex ed. Brunkii, 1786. 4. 2 Bd. 1786-1789. 8. 4 Bde 1788. 8. 3 Bde. (bey welchen sich auch die Fragm. der verloren gegangenen Stücke befinden, und wovon die leztere, ob ihr gleich der, bey den erstern befindliche Index fehlt, wohl die vorzüglichere ist) erschienen. — —

Uebersezt in das Italienische: Ajax von Girol. Giustiniano, Ven. 1603. 8. Die Electra, von Lud. Dolce, Ven. 8. Von Erasm. di Valvasone, Ven 1588. 8. Von Dom. Lazzerini, in seinen Poesie, Ven. 1736. 8. Von Crist. Guidiccio-

*) Uter (Sophocles an Euripides) sit poeta melior, inter plurimos quaeritur. Idque ego sane, quoniam ad praesentem materiam nihil pertinet, injudicatum relinquo. Inst. Lib. X. c. 1. 67.

**) S. Spitzfündigkeit.

diccioni, bey den Traged. trasportate dalla Greca nella Italiana Favella . . . Lucca 1747. 4. Von Mich. Aug. Giacomelli, Rom. 1754. 4. Von Franc. Angiolini, Rom. 1782. 8. Oedip der König, von Giov. Andr. dell' Anguillara, Pad. 1565. 4. Von Orsatto Giustiniano, Ven. 1585. 4. und im 1ten Bde. des Teatro Ital. von Maffei. Von Piet. Angeli Barges, Flor. 1589. 8. Ven. 1748. 8. Von Girol. Giustiniano. Ven. 1610. 12. Von Agost. Piovene, Ven. 1711. 8. Von Franc. Angiolini, Rom. 1780. 8. Bey den Capi d'Opera del Teatro ant. e mod. Ven. 1789. 8. Die Antigone, von Lud. Alamanni, in seinen Opere toscane, Lugd. (Lyon) 1533. 8. S. 134. Ven. 1542. 8. und in der Scelta di rare e celebri Trag. (1732.) 8. Von Franc. Angiolini, Rom. 1782. 8. Auch wird in der Dramaturgia des L. Allacci noch von Guido Guidi eine prosaische Uebersetzung angeführt. Oedip auf Kolon, von Girol. Giustiniano, Ven. 1611. 12. Die Trachinerinnen, unter der Aufschrift: La morte di Ercole, von Tom. Giuf. Farsetti, in s. Opere volgari, Ven. 1764. 8. Philocttes, von ebend. Ebend. 1767. 8. — In das Spanische, die Electra, unter dem Titel Agamemnon, von Oliva, im 6ten Bd. des Parn. Esp. — In das Französische: Die Electra, von Laz. de Baif, Par. 1537. 8. Von André Dacier, Par. 1693. 12. Altenb. (unter dem verführerischen Titel Tragedies de Soph.) 1763. 8. Von Brumoy, in s. Theatre des Grecs, Par. 1730. 4. 3 Bd. u. f. Die Antigone, von Laz. de Baif, Par. 1573. 8. Von Dupuy, Par. 1762. 12. Oedip der König, von André Dacier, Par. 1693. 12. Altenb. 1763. 8. Von Jean Boivin, Par. 1729. 12. Von Brumoy, in s. Theatre des Grecs, Par. 1730. 4. 3 Bd. Philoctetes, von Brumoy, ebend. und von de la Harpe, in 3 Akten, Par. 1783. 12. Ajax, Oedip auf Kolon, die Trachinerinnen, von Dupuy, (s. vorher) Par. 1762. 12. Sämmtl. von Rochefort 1788. 2 Bd. und in der neuen Ausgabe des Theatre des Grecs. — In das Englische: Ausser denjenigen Stücken, welche in der englischen Uebers. des Theatre des Grecs von Brumoy, 1760. 4. 3 Bde. vorkommen, die Electra, von Ch. Wase 1649. 8. Von L. Theobald 1714. 12. Von Th. Shirley 1765. 4. (aber mehr Nachahmung, als Uebers.) Oedip K. von L. Theobald 1715. 12. Von Th. Maurice 1779. 4. Von G. S. Clarke 1790. 8. Philoctet, von Th. Sheridan, Dubl. 1725. 8. Ajax von Jakson 1714. 12. Sämmtlich, von Adams, Lond. 1729. 8. Von Th. Franklin, Lond. 1760. 4. 2 Bd. 1766. 8. 2 Bd. 1793. 8. in reimfreyen, und die Chöre in gereimten Versen, mit einer Abhandlung über das alte Trauerspiel. Von R. Potter 1788. 4. — In das Deutsche: Der Ajax, von G. M. Strasb. 1608. 8. Von J. T. Dam, mit dem Titel, der Ausgang des Aeas; Von E. M. Goldhagen, Mietau 1777. 8. Von Borheck, Gotha 1781. 8. und Probe einer Uebers. von D. C. Grim in einem Progr. 1790. 8. Die Electra, von Schlegel, in Versen, in seinen theatralischen Werken, Koppenh. 1747. 8. und im 2ten Th. seiner Werke, Koppenh. 1762. 8. Von J. J. Steinbrüchel, Zür. 1759. 1763. 8. Antigone, von Opitz, im 1ten Th. S. 145. f. Ged. Trill. Ausgabe. Von Steinbrüchel, Zür. 1759. 1763. 8. Von E. M. Goldhagen, Mietau 1777. 8. Oedip der König, von Steinbrüchel, Zür. 1759. 1763. 8. Von Goldhagen, im 6ten Bde. der Klotzischen Bibliothek. Von J. C. F. Manso, Gotha 1785. 8. nebst einer Abhandl. Oedip auf Kolon, von Goldhagen, ebend. Die Trachinerinnen, von E. M. Goldhagen, Mietau 1778. 8. Philoctetes, von Steinbrüchel, Zür. 1759. 1763. 8. Von Goldhagen, Mietau 1777. 8. Sämmtlich von G. Christph. Tobler, Basel 1781. 8. 2 Bd. Von Chrstn. Gr. zu Stolberg, Leipz. 1787. 8. 2 Bde. —

Nachahmungen dieser Trauerspiele sind in den mehresten neuern Sprachen vorhanden; als in der italienischen eine Anti-

Antigone von Ant. Mar. Lucchini, Ven. 1717. 8. Von Pet. Mar. Suarez, ebend. 1717. 8. Ein Oedip K. von Dom. Lalli, Ven. 1732. 8. Ein Oedip zu Kolon, v. P. J. Martelli im 2ten Th. s. Teatro Ital. Ein Orest (Innhalt der Electra) von Giov. Ruccellai, in dem 1ten Bde des Teatro Ital. von Maffei 1723. In der französischen, eine Antigone, von Rob. Garnier 1580. Von Rotrou 1638. 4. (welche jedoch zum Theil nach den Phönizierinnen des Eurip. gebildet ist.) Von Assezan 1686. 12. Ein Oedip von St. Marthe 1614. Von J. Prevost 1614. Von P. Corneille 1659. Von Voltaire 1718. und im 1ten Bd. s. Oeuvr. der Beaumarch. Ausg. mit mehrern Briefen über die verschiedenen Trauerspiele unter diesem Titel. Von La Motte 1726. zweymahl, in Versen und in Prose; von dem P. Folard, um dieselbe Zeit; ein Philoctet, von Chateaubrun 1755. Eine Electra, von Pradon 1677. (nicht gedruckt.) Von Longepierre 1702. Von Crebillon 1708. Von Voltaire 1750. und im 4ten Bd. s. W. mit einer Dissertat. sur les principales Traged. anc. et mod. qui ont paru sur le sujet d'Electra. Ein Ajax, von Poinsinet de Sivry 1762. und in s. Theatre, Londr. 1764. 12. S. 111 u. f. der aber mit dem Ajax des S. wenig mehr, als den Titel gemein hat. In der englischen Sprache, eine Antigone von Th. May 1631. 8. Eine Electra von Th. Franklin nach dem Stücke des Voltaire, 1761. 12. Eine Oedip von J. Dryden und N. Lee 1679. 4. u. a. m.

Erläuterungsschriften, über den Sophokles überhaupt: Franc. Portus (In omnes Soph. Tragoed. Proleg. in quibus ipsa Poetae vita; genusque dicendi declaratur; de Tragoed. eiusque origine, et de Trag. atque Com. discrimine paucis agitur; Sophocl. et Eurip. Collatio . . Morg. 1548. 4.) — Joh. Camerarius Commentat. : Explication. omnium Tragoed. Soph. . . . Bas. (1556) 8. Ein Theil davon befindet sich schon bey der gr. Ausg. des Dichters, Hag. 1534. und sämmtl. bey den Ausg. des H. Stephanus 1568. 4. und des P. Stephanus 1603. 4.) — Heinr. Stephanus (Annotat. in Sophoclem et Eurip . . . . Tractat. de orthographia quorund. vocabulor. S. cum caeter. Tragicis communium . . Dissertat. de Sophoclea imitat. Hom. 1568. 4. auch bey mehrern Exemplaren der Ausg. des H. Stephanus, und bey der Genfer Ausg von J. 1603. befindlich.) — J. J. Beurer (Oeconomia Soph. . . Hanov. 1598. 8.) — J. Meursius (Aeschyl. Sophocles et Euripid. s. de Tragoed. eor. Lib. III. Lugd. B. 1619. 4. und im 10ten Bde. S. 393. des Gronovschen Thesaurus; ein Commentar über den Art. Sophokles im Suidas.) — Jac. Tollius (Seine comparatio Soph. et Senecae findet sich in I. Palmerii Κριτικον επιχειρημα.) — G. Hauptmann (Progr. in quo S. ejusque Tragoed. consider. Ger. 1741. 4.) — J. J. Reiske (Animadv. in Soph. Lips. 1753. 8.) — C. A. Clodius (handelt im 1ten St. s. Vers. aus der Literat. und Moral, Leipz. 1767. 8. S. 72. vom Sophokles.) — K. J. Besenbeck (De Ingenio Soph. Erl. 1789. 4.) — S. auch das Museum Helvet. Bd. 6. S. 612. J. F. Heusingers Spec. observat. in Ajac. et Electram . . . Ien. 1745. 4. Benj. Heath Notae s. Lect. ad Tragic. Vet. Dram. Oxon. 1762 u. 1764. 4. F. Jacobs Specim. emendat. in Aut. vet. . . . Goth. 1786. 8. A. Matthiä Observat. crit. in Tragicos . . . Gott. 1789. 8. u. a. m. — —

Besondre Erläuterungsschriften einzelner Stücke des Sophokles, als über Oedip K. Andre Dacier (Si dans l'Oedipe de S. le choeur est la troupe des sacrificateurs, ou si c'est le peuple représenté par les principaux citoyens, im 3ten Bde der Mem. de l'Acad. des Inscript. worin er sich für die erstere Meynung erklärt.) Jean Boivin (Disc. sur la Trag. de S. Oedipe Roi im 6ten Bde der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. und vor s. Uebers.

 des

des Stückes. Question si dans l'Oed. de S. le choeur est une troupe de vieux sacrificateurs, ou si c'est tout le peuple représenté par les principaux citoyens, bey eben dieser Uebers. und gegen die Meynung des Dacier.) Fr. Arouet de Voltaire (Von s. Lettres à Mr. de Genonville 1719. 12. und im 1ten Bd. s. Oeuvr. der Beaumarch. Ausg. handelt der 3te von dem Oedip des S. Vergl. mit der Europe savante v. J. 1719. Mon. Jul. S. 3 und 64. und der Ausg. des S. von Caperronier.) Jean B. de Valincourt (†1730. Observat. crit. sur l'Oedipe de S. im 16ten Bde. S. 20 der Bibl. françoise.) Louis Dupuy (Dissertat. sur l'Oedipe, im 28ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg.) Graf Calepi (Apologia del Edippo di Sof. contra le censure del S. de Voltaire, im 3ten St. S. 37 der Samml. Crit. Poet. und anderer geistvollen Schriften, Zür. 1741. 8.) Ben. v. Schirach (Super Oed. Sophocl. . . . Helmst. 1769. 4.) Vic. Knox (In dem 1ten Bde. s. Essays moral and litterary S. 181. der 2ten Ausg. von 1779 findet sich ein Auff. über den Oedip.) Ch. Batteux (Sur l'Oedipe de S. im 42ten Bd. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg.) Heinr. Blümner (De Soph. Oedipo Rege, Lips. 1788. 4.) S. auch die, bey J. C. F. Manso's Uebers. des Stückes befindl. Abhandlung. — Ueber den Oedip auf Kolon: Cl. Sallier (Reflex. sur l'Oed. Colone im 5ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. Remarq. sur la Tragoed. de S. Oedipe Colone, ebend. im 6ten Bde.) S. auch deutsches Mus. v. J. 1778. Mon. März und Junius. — Ueber die Electra: Cl. du Molard (Dissertat. sur les principales Trag. qui ont paru sur le sujet d'Electre 1750. 12. Ist eigentlich von Voltaire in dessen Oeuvr. Bd. 4. S. 127 sie sich auch findet.) — Ueber den Philoctet: L. Dupuy Dissert. sur Philoctete, im 31ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg.) In Wiedeburgs Humanist. Magaz. St. 1. Jahrg. 1788. Neoptolemus, ein Sittengemählde aus Soph. Philoctet. S. auch G. E. Lessings Laokoon S. 31 u. f. vergl. mit den Krit. Wäld. 1. S. 16 u. f. und S. H. Ewald, über das menschl. Herz, Bd. 3. S. 119 u. f. und N. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 51. S. 204. 222. — Ueber den Ajax: Hedelin d'Aubignac (Bey s. Pratique du Theatre, S. 327 der Ausg. v. 1715. 8. findet sich eine Analyse ou Examen de la . . . Tragedie de Soph. intutilée Ajax.) — Auch finden sich noch einzele Bemerkungen über den Sophokles, und einzele Stücke desselben, in mehrern Schriftstellern, als in des R. Rapin Reflex. sur la Poet. §. XIX-XXII. Oeuvr. Bd. 2. S. 161 u. f. Ausg. von 1725. — In Baillets Jug. des Savans No. 1113. T. 3. Part. I. S. 348. Ausg. von 1725. 12. wo die Urtheile mehrerer Litteratoren gesammelt sind. — In R. Hurds. Anm. zum 317ten Vers der Horaz. Epistel an die Pisone Bd. 1. S. 226. d. Uebers. vergl. mit G. E. Lessings Dramaturgie, Nr. XCIV und XCV. — In P. N. Signorelli Krit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 63 u. f. der Uebers. — u. a. m. — Litterarische Nachrichten finden sich in Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 17. Vol. 2. S. 195 der 4ten Ausg. —

Das Leben des Dichters haben, unter mehrern, geschrieben: G. Gyraldi (in der Histor. Poetar. Dial. VII.) — Tan. le Fevre (in den Vies des Poetes gr.) — G. Ephr. Lessing (Leben des Sophokles, herausg. von J. J. Eschenburg, Berl. 1790. 8.) — — S. übrigens die Art. Aeschylus, Chor, Euripides und Tragödie.

Sparrenkopf.

(Baukunst.)

Eine hervorstehende Zierrath unter der Kranzleiste der jonischen, corinthischen und römischen Gebälke.

ke*). Man leitet ihren Ursprung nicht ohne Wahrscheinlichkeit von den hervorstehenden Dachsparren her. Ihre Form ist aus den Figuren zu sehen. Sie werden entweder ganz einfach gemacht, oder mit geschnitzten Zierrathen verschönert, nachdem die Zierlichkeit des Ganzen es zu erfordern scheinet. Die Sparrenköpfe kommen darin mit den Balkenköpfen und mit den Zähnen überein, daß sie immer mitten auf die Säulen oder Pfeiler treffen müssen. Dieses verursachet in Ansehung ihrer Größe und Austheilung manche Schwierigkeit.

Man thut wol, wenn man sie halb so breit macht, als die Zwischenziefen, und ihnen in Ansehung der Größe 5 Minuten Breite giebt, wie Goldmann rathet. Denn auf diese Art fallen bey allen Säulenweiten die Schwierigkeiten der Austheilung weg. Hingegen gehen die Maaße andrer Baumeister nur auf einige Säulenweiten. Des Vignola Eintheilung z. B. paßt nur auf die Säulenweiten von 4. 8. 12. 16. Modell.

Die Sparrenköpfe werden doch in oben erwähnten Ordnungen nicht allemal angebracht. Man findet Gebälke, wo die Kranzleiste gerade über dem Boorten oder Fries anschließt. Es scheinet, daß sie zuerst in der dorischen Ordnung gebraucht, und daher in andern nachgeahmet worden.

Es ist eine artige Beobachtung, die der französische Baumeister Le Roy an alten Gebäuden in Athen gemacht hat, daß die Sparrenköpfe sich von der wagerechten Lage gerade in dem Winkel abwärts neigen, den die Fläche des Dachs mit der waagerechten Linie macht. Daraus wird die Vermuthung, daß sie die untersten Ende der Dachsparren vorstellen, bestätiget.

*) Man sehe die Figur im Art. Kranz. Das lateinische Wort für diese Zierrath ist Mutulus; im Französischen heißt sie Modillon.

Spitzfündigkeit.

(Schöne Künste.)

Eine unzeitige Scharfsinnigkeit, die die Begriffe über die Nothdurft und über die Natur der Sachen entwikelt, und subtile, schwer zu entdekende Kleinigkeiten bemerkt, die kein Mensch wissen will, oder wenn er sie bemerkt, verachtet, weil sie auf nichts gründliches führen. Es fällt mir eben ein Beyspiel hievon aus einer Tragödie des sonst so gründlichen und überall großen Sophokles ein. Folgende Stelle aus seinem Ajax scheint mir wenigstens, als ein Beyspiel hieher zu gehören. Tekmessa hatte bemerkt, daß Ajax sich von seiner Raserey etwas erholt hatte. Dieses veranlasset zwischen dem Chor und ihr folgende Unterredung:

Der Chor. Aber wenn er wieder zu sich selbst gekommen ist, so ist es gut für uns.

Tekm. Was würdest du, wenn du die Wahl hättest, wählen? Wolltest du lieber deine Freunde betrübt sehen, und selbst vergnügt seyn, oder an ihrer Betrübniß Theil nehmen.

Chor. Das doppelte Uebel scheinet mir das größere.

Tekm. Und dieses leiden wir itzt, da uns selbst nichts fehlt.

Chor. Wie verstehest du das? ich begreife dich nicht.

Tekm. Da Ajax noch verrükt war, gefiel er sich selbst in dieser Krankheit, und wir, denen nichts fehlte, litten für ihn. Itzt aber, da er zu sich selbst gekommen ist, wird er von einer bösen Traurigkeit hingerissen, und wir leiden nicht weniger, als vorher.

Die Spitzfündigkeit ist ein Fehler, den die Redner am meisten begehen; ein besonderes Muster derselben, und auch

auch der besten Art sie zu beantworten, hat uns Sextus Empiricus *) aufbehalten, in dem Proceß, den ein Schüler des Redners Korax gegen seinen Lehrmeister angefangen, und der sich dadurch endigte, daß beyde Partheyen von dem Richtstuhl weggejagt wurden.

Die Spitzfündigkeit ist einer der schlimmsten Fehler des Geistes. Sie verleitet den Spitzfündigen, sich überall mit Rauch und Nebel, anstatt würklicher und brauchbarer Begriffe und Gedanken zu beschäfftigen, und sich gründlich zu dünken, wo er kaum die Oberfläche der Dinge berühret. Er hält sich überall an den Schein der Dinge, und dünket sich groß damit.

Der spitzfündige Witz drechselt und schleift so lange an einem witzigen Einfall, bis er ihm eine nicht mehr sichtbare Spitze gegeben hat, die kein Mensch mehr fühlt, und nur eine verworrene Phantasie noch zu fühlen glaubet. Aber nirgend ist diese Schwachheit oder Art von Narrheit gefährlicher, und Menschen von gerader Art zu handeln anstößiger, als in praktischen Dingen, die unmittelbar auf Handlungen gehen. Denn da thut der Spitzfündige nie, was die grade gesunde Vernunft zu thun befiehlt; darum trifft er nie auf den Zwek, auf den er doch immer zu treffen sich einbildet. Es sind unserm Denken und Nachforschen gewisse Schranken gesetzt, die man nicht überschreiten kann, ohne sich ganz in Spitzfündigkeiten zu verlieren. Wir müssen gar oft bey klaren Begriffen, die wir unmittelbar als einfache Vorstellungen empfinden, stehen bleiben, wenn es uns gleich dünkt, als sollten wir darin noch etwas entwikeln müssen. Wer den unglüklichen Hang hat, da, wo sein Gefühl klar spricht, noch weiter nachzugrübeln, ob er auch recht fühle, der verfällt in Spitzfündigkeiten. So sagt uns ein unmittelbares sehr klares Gefühl, daß wir dem, der Noth leidet, zu Hülfe kommen sollen, und läßt keinen Zweifel übrig. Aber der Spitzfündige findet da noch sehr vieles zu untersuchen und zu bedenken, und hilft entweder gar nicht, oder auf eine so künstliche Weise, daß es eben so viel als nichts ist.

In Werken des Geschmaks sagt uns ein sehr klares Gefühl gar ofte, daß etwas gut oder schlecht, oder daß gerade so viel zum Zwek hinreichend sey. Aber der Spitzfündige sucht noch scheinbare, nicht mehr im Gefühl, sondern in einer verstiegenen Phantasie liegende Gründe, das Gute besser, das Hinlängliche noch stärker zu machen, oder das Schlechte zu vertheidigen.

Wir würden hier aber auch selbst nothwendig in Spitzfündigkeit gerathen, wenn wir unternehmen wollten, anzuzeigen, wo man sich mit den klaren Begriffen der gesunden Vernunft, mit dem bestimmten Gefühl des Geschmaks und der Empfindung begnügen soll, ohne die Gründe der Sachen weiter zu entwikeln, und wo man ohne Gefahr die Untersuchung weiter treiben könne. Man muß auch hier die Schranken empfinden, weil sie sich nicht zeichnen lassen. Der einzige Rath, den man denen, die noch Gefühl haben, geben kann, ist dieser, daß sie, wenn sie sich in Untersuchungen und in Zergliederung der Sachen vertieft haben, den Erfolg, oder die Schlüsse, die sie herausgebracht, wieder gegen das, was sie vor der Untersuchung durch blos genaue Aufmerksamkeit auf ihr Gefühl geurtheilt haben, halten, und bey dem geringsten Widerspruch, den sie zwischen beyden entdeken, eher dem Gefühl, als der subtilen Untersuchung trauen. Findet ihr, daß euch ein Kunstrichter etwas, das ihr bey guter Aufmerksamkeit auf alles dazu

*) Adv. Mathem. Lib. 11.

dazu gehörige schlecht, oder anstößig, oder unschiklich gefunden habt, durch sehr künstliche Entwiklung als gut und schiklich anpreist: so vergleichet das, was ihr von seinen Gründen klar fühlet, gegen das, was ihr vorher von der Sache gefühlt habet. Hat dieses noch mehr Klarheit als jenes, so setzet ein Mißtrauen in das Urtheil des Kunstrichters; es könnte gar wol seyn, daß er ein bloßer Sophist wäre.

Spitzleiste.

(Zeichnende Künste.)

Dieses Wort ist geschikt, dasjenige auszudrüken, was die Franzosen cul-de Lampe nennen. Denn ursprünglich bedeutet Leiste jeden geformten Körper, daher Spitzleiste ein in eine Spitze geformter Körper ist.

In der Baukunst bedeutet es einen von einer breiten halbrunden Fläche unten in eine Spitze auslaufenden Körper, der an einer Wand fest gemacht ist, um etwas darauf zu stellen. Ehedem hat man sie sehr häufig an die Vorderseite der Camine angebracht, um allerhand kleine Zierrathen, Theetassen u. d. gl. darauf zu setzen.

In der Zeichnung heißt es eine solche spitz zulaufende gestochene Zierrath, die insgemein am Ende eines Buches angebracht wird.

Spondeus.

(Dichtkunst.)

Ein Sylbenfuß von zwey langen Sylben, als Zukunft, Wahrheit. Weder die Alten, noch die Neuern haben irgend ein Sylbenmaaß von lauter Spondeen zusammengesetzt; der Fuß dienet also blos unter andern, um dem Vers Mannichfaltigkeit zu geben. Wenn einige Spondeen nach einander kommen, so geben sie dem Vers einen langsamen, feyerlichen Gang. Daher dieser Fuß besonders zum Hexameter, wo der Dichter etwas langsames und majestätisches auch so ausdruken will, sehr dienlich ist. Unsre Dichter, welche die griechischen Sylbenmaaße nachahmen, klagen darüber, daß die deutsche Sprache wenig recht gute Spondeen hat. Wir können deswegen die Majestät des Ganges im Hexameter nicht so oft in der Vollkommenheit erreichen, wie es die Alten konnten. Bisweilen brauchen unsre Dichter die Spondeen da, wo sie Trochäen nöthig hätten; aber wenn der Spondeus recht rein ist, so macht dieses doch etwas Anstoß.

Spott.

(Schöne Künste.)

Ich stehe bey mir selbst an, ob ich dieses Wort brauchen könne, um das auszudrüken, was das lateinisch-griechische Wort Ironia bedeutet; denn es scheinet, daß der Spott ohne Ironie seyn könne, und daß die Ironie nicht immer spotte. Indessen haben wir für jenen Fall die Worte auslachen, und höhnen, und das Wort Spaß scheinet das letztere auszudrüken. Wie dem nun sey, so ist hier von der Ironie die Rede, die man braucht, um Personen, oder Sachen lächerlich zu machen: sie besteht darin, daß man etwas spricht oder thut, das unter dem unmittelbaren Schein des Beyfalls, oder Lobes, gerade das Gegentheil bewürket. Cicero speiste bey einem gewissen Damasippus, der seinen Gästen ziemlich schlechten und noch jungen und herben Wein vorsetzte. „Trinken sie doch, meine Herren, sagte der Wirth, es ist vierzigjähriger Falerner.“ Cicero kostet ihn, und sagt: „In der That, der hat ein gesundes und frisches

sches Alter *)." Dies ist Spott. Denn unter dem Schein, das vorgegebene Alter des Weines zu bestätigen, sagt er gerade das Gegentheil, um den Wirth desto lächerlicher zu machen.

Der Spott ist demnach eine besondere Art des Scherzes, der aus Zweydeutigkeit entsteht. Man giebt Beyfall oder Lob, wo man tadeln will; man stellt sich ernsthaft, wo man lachen, dumm, wo man witzig seyn will. Es ist aber von vielerley Art, oder Kraft. Der gemäßigte Spott, der ohne ernstlichere Absichten blos zur Belustigung dienet, um ernsthaften Geschäfften und Unterredungen etwas fröhliches zu geben. Er bewürkt blos ein sanftes Lächeln und warnet die, gegen welche er gerichtet ist, mehr freundschaftlich, als drohend. Dergleichen mischte Sokrates sehr häufig in seine Gespräche, indem er sich stellte, als ob er denen, die er belehren wollte, in ihren ganz unrichtigen Begriffen völlig beypflichtete. Diesem ist auch die Verstellung ähnlich, die den Fabulisten und andern Erzählern gewöhnlich ist, wenn sie ihre Schalkheit und Lust zu tadeln unter einem Ton der treuherzigen Einfalt versteken, wovon man bald in jeder Fabel des La Fontaine Beyspiele findet.

Lustig ist der Spott, wenn man blos scherzet, ohne beleidigen zu wollen. Als Cicero seinen Schwiegersohn Lentulus, der ein kleiner Mann war, mit einem großen Degen an der Seite sah, fragte er: wer mag meinen Schwiegersohn an dies Schwert angebunden haben? Ueber solchen Spott, besonders wenn die Sache etwas übertrieben ist, und man merkt, daß es auf keine würkliche Beschimpfung abgesehen ist, lacht allenfalls der, den er trifft, auch noch mit.

*) Bene fert aetatem. Macrob. Sat. L. II. Cap. 3.

Sobald man aber die Absicht hat, würklich zu beleidigen, Personen und Sachen verächtlich zu machen, wird der Spott schon beißend, auch wol bitter, wenn man gewahr wird, daß der Spottende etwas aufgebracht ist.

Fein ist der Spott, wenn die Verstellung, die immer bey dem Spottenden ist, höchst natürlich und wahrscheinlich ist, so daß nur etwas Scharfsinnigere sie entdeken; oder wenn der Hauptbegriff, darin eigentlich die Zweydeutigkeit liegt, ohne Scharfsinn nicht zu merken ist. Frostig aber, oder stumpf ist er, wenn er nicht trifft, oder nicht haftet; wenn das, was man damit lächerlich oder verächtlich machen will, es nicht ist, oder sich doch durch den Spott nicht so zeiget.

Da das blos belustigende Spotten zum Scherz gehört, von dem wir gesprochen haben: so betrachten wir hier blos den beißenden Spott, der ernstliche Absichten hat.

Menschen von einigem Gefühl ist nichts schmerzhafter und unerträglicher, als sich verachtet zu sehen. Wer sich sonst vor nichts mehr fürchtet, hat doch noch Scheu vor der Gefahr, verachtet und verlacht zu werden. Daher ist die Verachtung eine der empfindlichsten Strafen, womit man drohen, oder würklich züchtigen kann. Ist aber an einem Narren, oder Bösewicht gar nichts mehr zu bessern: so ist die Verachtung und Beschimpfung, der er ausgesetzt wird, doch eine heilsame Warnung für andere.

Nun ist schwerlich irgend ein Mittel, einen Menschen, der es verdienet, der Verachtung lebhafter auszusetzen, als der Spott. Wer die Gabe zu spotten in einem etwas beträchtlichen Grade hat, kann Narren und Bösewichtern sehr furchtbar werden. Darum gehört sie auch unter die schätzbaren Talente der Redner und Dichter, zugleich aber unter die gefähr-

fährlichen Waffen, von denen ein höchst schädlicher Mißbrauch kann gemacht werden. Wie man durch recht beißenden Spott Narren, Heuchler und Bösewichte so beschämen kann, daß sie sich nicht unterstehen, sich wieder auf einer öffentlichen Scene sehen zu lassen: so kann er auch auf eine meuchelmörderische Weise gegen Unschuldige, oder solche, die mehr Warnung als Beschimpfung verdienen, gemißbraucht werden. Was wir von dem Gebrauch und Mißbrauch der Satyre gesagt haben *), kann auch hierauf gelten. Also ist es unnöthig, sich hierüber besonders einzulassen.

Zum Glük ist die Gabe zu spotten etwas seltenes. Ohne mehr als gewöhnliche Urtheilskraft und sehr feinen Witz kann sie nicht bestehen. Der Hauptspötter der itzigen Zeit ist wol Voltaire, der aber diese Gabe weit mehr gemißbraucht, als gut angewendet hat.

Sprache.

Man sagt insgemein, die Sprache sey dem Dichter, was die Farbe dem Mahler ist; im Grund aber ist sie noch weit mehr, weil nicht blos das Colorit, sondern die Zeichnung der Gedanken selbst von der Sprache abhängt. Es darf also nicht erst bewiesen werden, daß die Vollkommenheit der redenden Künste größtentheils von der Vollkommenheit der Sprache abhänge, deren sie sich bedienen. Jedermann begreift, daß Homer in der scythischen oder einer andern barbarischen und noch wenig vervollkommneten Sprache die Ilias nicht würde gesungen haben, die wir itzt in der griechischen Sprache bewundern; und wenn er es unternommen hätte, so würden seine Gesänge zwar immer das Werk eines großen Genies, aber unendlich weit unter der Ilias gewesen seyn, die wir itzt haben. Tausend Dinge, die er vermittelst der griechischen Sprache zeichnen konnte, würden in der scythischen Ilias nicht gewesen seyn, weil ihr die Worte zum Ausdruk gefehlt hätten.

*) S. oben Th. IV. S. 128 f.

Was also dem Mahler das Studium der Zeichnung und des Colorits ist, das ist dem Redner und Dichter das Studium der Sprache. Mit dem Genie des Raphaels würde man ohne Fertigkeit im Zeichnen und der Farbengebung nur schlechte Gemählde machen; und mit dem Genie des Homers, oder Pindars, würde der, der nur eine schlechte und rohe Sprache besäße, wenig vollkommenes in der Dichtkunst an den Tag bringen. Man kann einigermaaßen sagen, daß die Kunst des Redners und Dichters im Besitz der Sprache bestehe. Wenigstens ist dieses in so fern wahr, als es richtig ist, daß die Kunst des Mahlers in Zeichnung und Farbengebung bestehe. Es giebt ohne Zweifel viel Menschen, die so lebhaft denken, so angenehm und so mahlerisch phantasiren, und so stark empfinden, als die guten Dichter, die aber das, was sie denken und empfinden, aus Mangel der Kenntniß oder Uebung in der Sprache, nicht wie die Dichter zu sagen wissen. Mit einem solchen Genie wird man also blos alsdann ein guter Dichter, wenn man auch das Instrument zum Ausdruk der Gedanken in seiner Gewalt hat. So sehr wesentlich gehört es zur Vollkommenheit der redenden Künste, daß man eine vollkommene Sprache völlig besitze.

Die Betrachtung der ästhetischen Vollkommenheit der Sprache gehört demnach wesentlich zur Theorie der Künste; und die Uebungen, wodurch man die Sprache in seine Gewalt bekommt, sind ein eben so wesentlicher Theil der Kunstübung des Redners und Dichters. Wie aber die Sprache

che von allen Empfindungen des Genies die bewundrungswürdigste, und in Absicht auf die Menge und Mannichfaltigkeit dessen, was dazu gehöret, die größte ist, so wäre auch unendlich viel davon zu sagen. Es wird also wol Niemand erwarten, daß in diesem Artikel alle Eigenschaften einer ästhetisch vollkommenen Sprache angezeiget werden. Auch würden wir schon die hier gesetzten Schranken weit überschreiten müssen, wenn wir uns blos in eine etwas umständliche Beurtheilung der deutschen Sprache und ihrer Tüchtigkeit, oder Untüchtigkeit für die redenden Künste einlassen wollten. Also schränken wir uns blos auf einige ganz allgemeine Anmerkungen ein, die dem, der diese wichtige Materie von Grund aus abhandeln wollte, vielleicht die Arbeit etwas erleichtern können, auch dem angehenden Redner und Dichter die Hauptstüke, worauf er bey dem so wichtigen Studium der Sprache vorzüglich zu sehen hat, anzeigen werden.

Man muß in der Sprache den Körper, oder das, was zum Schall und zur Aussprache gehöret, von dem Geist oder der Bedeutung unterscheiden. Jedes kann seine ihm eigene Kraft haben. Das Körperliche der Sprache ist zum Gebrauch der redenden Künste um so viel schiklicher, je klärer, vernehmlicher und bestimmter der Ton einzeler Wörter und Redensarten ist, und je fähiger dadurch die Sprache ist, durch das blos Schallende Mannichfaltigkeit des Charakters oder Ausdruks anzunehmen.

Der gute Klang, oder die Klarheit und Vernehmlichkeit der Wörter und Redensarten ist unumgänglich nothwendig; weil es eine wesentliche Eigenschaft jeder schönen Rede ist, daß sie das Ohr klar und bestimmt rühre, damit man sie nicht nur gern höre, sondern auch desto leichter behalte. Wie dieses von dem Klang einzeler Sylben, ihrer Kürze und Länge, von der Zusammensetzung der Sylben in Wörter, den Accenten der Wörter und von der Menge einsylbiger, kurzer und langer Wörter abhange, wäre eine weitläuftige Untersuchung, die jeder, der ein gutes Ohr hat, leicht selbst anstellen kann. Man kann alles, was zur Klarheit und Vernehmlichkeit des Schalles, sowol einzeler Wörter, als ganzer Sätze, erfodert wird, leicht aus dem beurtheilen, was zur Klarheit und Faßlichkeit sichtbarer Formen gehört. Hiervon haben wir in verschiedenen Artikeln gesprochen *).

Zum Charakter des Schalles, oder seinem durch bloßen Klang zu bewürkenden Ausdruke rechnen wir, erstlich: daß die Rede eine bald langsamere, bald geschwindere, bald sanftfließende, bald fröhlichlaufende, bald rauschende, bald pathetisch einhergehende Bewegung annehmen könne. Dazu müssen Sylben und Wörter schon gebaut seyn, weil diese Verschiedenheit in der Bewegung nur zum Theil von dem Vortrag des Redenden herkommt. Denn man würde vergeblich unternehmen, eine Reihe kurzer Sylben langsam, oder langer schnell, oder harte und rauhe Wörter sanft auszusprechen: dieses Charakteristische muß schon im Schall der Wörter liegen. Ferner gehört zum Charakter des Schalles auch das Sittliche und Leidenschaftliche des Tones, wenn er auch ohne die Geschwindigkeit, oder Langsamkeit der Bewegung genommen wird. Es ist offenbar, daß ein Wort vor andern zärtlich, oder traurig, oder ungestüm klingen, daß es etwas gemäßigtes, oder lebhaftes, etwas feines oder rauhes an sich haben könne. Wer dieses in den Wörtern seiner Sprache in gehöriger Mannichfaltigkeit

*) S. Form; Glied; Gruppe; Schön.

keit findet und bemerkt, der kann schon durch den Ton allein, ohne die Bedeutung, vielerley ausdrüken, so wie die Musik.

Ob nun gleich Redner und Dichter die Sprache finden, wie der Gebrauch sie gebildet hat, so können sie doch, wenn sie das Genie dazu haben, durch eine gute Wahl und durch kleine Veränderungen und Neuerungen in der Stellung der Wörter, durch kleine Freyheiten in Veränderung des Klanges, durch neue und dennoch verständliche Wörter und Redensarten, ungemein viel zu Vervollkommnung des Körperlichen der Sprache beytragen. Dieses haben auch alle große Redner und Dichter würklich gethan. Aber es erfodert ein mühsames und langes Studium des Mechanischen der Sprache.

Man sieht aber hieraus auch, daß eine Sprache schon sehr lange und mannichfaltig muß bearbeitet und mit neuen Tönen bereichert worden seyn, ehe sie zu jedem Ausdruk und zu jeder Schönheit, die die verschiedenen Zweige der redenden Künste fodern, dienen kann. Man höret zwar ofte sagen, daß die Sprache, die noch am wenigsten bearbeitet und der Natur noch am nächsten ist, zur Dichtkunst die beste sey. Dieses kann für einige besondere Fälle wahr seyn, besonders für den, wo heftige Leidenschaften auszudrüken sind. Aber daß die Sprache des Ennius, oder die noch ältere, die man z. B. in den Ueberbleibseln der alten römischen Gesetze antrifft, so bequem zur Beredsamkeit und Dichtkunst sey, wie sie zur Zeit des Horaz oder Virgils gewesen ist, wird sich niemand bereden lassen.

Indessen kann freylich eine Sprache durch die Länge der Zeit, und die Veränderung im Gemüthscharakter des Volks, das sich derselben bedienet, so wol verlieren, als gewinnen: und ich will nicht behaupten, daß unsre Sprache itzt für die Beredsamkeit und Poesie überall schiklicher sey, als sie zur Zeit der Minnesinger war. Aber gewiß besser ist sie, als sie zu Ottfrieds Zeiten gewesen.

Nach dem Körperlichen der Sprache kommt das Bedeutende derselben in Betrachtung. Hier ist nun wieder die erste nothwendige Eigenschaft die volle Klarheit der Bedeutung. In den redenden Künsten taugt kein Wort, das nicht sogleich, als man es vernimmt, einen sehr klaren und faßlichen Begriff erwekt; denn die Sprache der Künste muß völlig klar und faßlich seyn, da die Begriffe nur in sofern würken, als man sie klar faßt. Eben dieses gilt auch von ganzen Sätzen. Eine noch unausgebildete Sprache kann gar wol einen Vorrath an Wörtern von klarer Bedeutung haben; aber daß ganze Sätze klar werden, dazu wird schon mehr erfodert. Die Sprache muß schon Beugsamkeit, das ist, Mannichfaltigkeit der Wortfügung, mancherley Endigungen der Haupt- und Zeitwörter, auch vielerley Verbindung, Trennung und andre Verhältnisse bedeutende Wörter dazu haben.

Weil in den redenden Künsten die Begriffe vorzüglich Sinnlichkeit haben müssen, so muß die dazu schikliche Sprache reich an Metaphern und Bildern seyn. Je mehr Wörter sie hat, klare sinnliche Empfindungen der äußern Sinnen auszudrüken, je mehr in der Natur vorhandene, leicht faßliche Gegenstände sie mit besondern Wörtern nennen kann, je reicher kann sie an Metaphern werden. Wenn aber diese klar, lebhaft und richtig bestimmt seyn sollen: so muß die Sprache schon lange in dem Munde genau und richtig fassender, scharfsinniger Menschen gewesen seyn. Denn sonst möchten bey viel Metaphern die Aehnlichkeiten nur schwach seyn, oder mehr auf Nebensachen, als auf das Wesentliche der Begriffe gehen.

hen. Die Sprache eines etwas dummen Volkes möchte so reich an Worten seyn, als man wollte: so würde sie doch sehr viel schwache, den Begriffen wenig Lebhaftigkeit gebende Metaphern enthalten. Hingegen muß sie auch nicht von gar zu subtilen und zu spekulativen Köpfen bereichert worden seyn; weil sie durch diese einen großen Theil ihrer Sinnlichkeit verlieren könnte. Die höhern Wissenschaften tragen viel weniger zur Bereicherung einer ästhetischen Sprache bey, als gemeinere Künste und Mannichfaltigkeit sinnlicher Beschäfftigungen.

Auch in der Bedeutung können Wörter und Redensarten mancherley sittlichen und leidenschaftlichen Charakter annehmen; und je mannichfaltiger dieser ist, je vorzüglicher ist die Sprache für die redenden Künste. Diese Verschiedenheit des Charakters aber bekommt sie nur durch die Mannichfaltigkeit der Charaktere, Lebensarten und Stände der Menschen selbst. Personen von einerley Familie, die etwas eingeschränkt nur unter sich leben, haben auch insgemein einen ihnen allen gebräuchlichen Ton des Ausdruks. In der Sprache der schönen Künste aber muß man sich in sehr vielerley Charakter auszudrüken wissen: bald sehr einfach und geradezu, ein andermal geistreich; itzt sehr gelassen, ein andermal feurig; einmal edel und mit hohem Anstand, ein andermal in dem bescheidensten gemeinen Ton, u. s. f. Diese verschiedenen Charaktere hat nur die Sprache eines schon großen, und am vorzüglichsten eines großen und zugleich freydenkenden Volks, da sich keiner scheuen darf, sich in seinem eigenen Charakter zu zeigen, und nach seiner eigenen Weise zu handeln. Denn wo die Menge sich schon nach wenigen, die den Ton geben, richtet, da verschwindet auch die Mannichfaltigkeit des Charakteristischen in der Sprache. Dieses erfahren die französischen Dichter genug, die in gar viel Fällen den Ton, der der schiklichste wäre, nicht zu treffen vermögend sind.

Indem wir hier die Eigenschaften einer guten ästhetischen Sprache anzeigen, geben wir zugleich angehenden Rednern und Dichtern Winke, wie sie ihre Sprache zu studiren haben, und worauf sie dabey vorzüglich Acht haben sollen. Es wäre aber unendlich viel besonders hierüber zu sagen; und da wir uns in keinem Stük in dieses Besondere einlassen können, so mag es an dem Allgemeinen, was hierüber angemerkt worden ist, für diesen Ort genug seyn.

* * *

(*) Von der Sprache, in Beziehung auf den Inhalt des vorhergehenden Artikels, handeln, unter mehrern, H. Home (Im 18ten Kap. s. Elements of Criticism, und zwar von den Schönheiten der Sprache; von der Schönheit der Sprache in Absicht auf den Klang der Wörter; von der Schönheit der Sprache in Absicht auf die Bedeutung; von der Schönheit der Sprache, die aus Aehnlichkeit und Bedeutung entspringt.) — Auch gehört noch, zum Theil, die Einleitung zu J. C. Adelungs Werke, Ueber den deutschen Styl hieher. — —

Sprache.

Wird auch oft in einer Bedeutung genommen, die fast ganz mit der übereinkommt, die man durch Schreibart ausdrükt. So sagt man, die Sprache des Herzens; die Sprache der Natur, der Leidenschaft. Nämlich sowol die Leidenschaften, als die Sitten haben einen eigenen Charakter in Ton und Ausdruk: ein eigenes Gepräge, das sich den Reden eindrükt. Wenn man irgendwo folgende Verse fände:

Sibi sua habeant regna reges, sibi divitias divites,

Sibi

Sibi honores, sibi virtutes, sibi pugnas, sibi praelia.
Dum mihi abstineant invidere, sibi quisque
Habeant quod suum est *).

so würde man ohne nähern Bericht sehen, daß hier ein vor Freude halb wahnwitziger Mensch spricht; und es wäre allenfalls zu errathen, daß ein junger Verliebter in der ersten Hitze einer erhörten Liebe schwatzt. Denn dies ist die Sprache der Natur in solchen Umständen.

Alles was leidenschaftlich und sittlich ist, theilt der Sprache seine Natur mit. Daher Redner und Dichter den Ton und die Art jedes leidenschaftlichen und sittlichen Charakters genau zu studiren haben. Denn so wie es ein sehr anstößiger Fehler ist, wenn der Ton der Rede mit ihrem Inhalt nicht übereinkommt, so trägt die Uebereinstimmung dieser beyden Sachen ungemein viel zur Schönheit und überhaupt zur Würkung der Rede bey.

Dieses scheint das größte Talent des Dichters und Redners zu seyn; dadurch zeiget er, daß er die Natur und die Menschen kennet, und seine Materie wol überlegt hat.

Es lassen sich hierüber wenig allgemeine Regeln geben. Man muß jede Leidenschaft, und jeden Charakter der Menschen wol studirt haben, um hierin allemal glüklich zu seyn. Es wäre aber doch gut, wenn man die allgemeinsten Beobachtungen hierüber sammelte. Ueberhaupt kann man anmerken, daß einige Leidenschaften etwas stumm, andre etwas schwatzhaft sind. Jene Eigenschaft haben alle tief ins Herz dringende Leidenschaften; diese ist denen eigen, die mehr Ausdehnung, als eindringende Kraft haben. Dies ist der erste Unterschied, auf den man Acht zu haben hat. Hernach unterscheide man die heftigen von den sanfteren. Ein sanfter Schmerzen kann so tief in die Seele dringen, als ein heftiger; aber der Ton seiner Sprache ist doch sehr viel anders, als der, den der heftige Schmerzen annimmt, wenn gleich beyde wenig Worte brauchen. Ich gebe nur einen Wink zu näherer Ausführung dieser wichtigen Punkte.

Hier sind noch einige einzele Beobachtungen über die Sprache der Leidenschaften.

Starke Leidenschaften, von welcher Art sie seyen, lieben einen starken, etwas übertriebenen Ausdruk; und alles Abgemessene, alles genau Zusammenhangende in der Rede ist ihnen entgegen. Man fühlt darin zu viel, als daß man auf die Art sein Gefühl zu äußern Acht haben sollte. Man nimmt die Worte, wie sie kommen. O deorum *quidquid* in coelo regit terras et humanum genus! sagt Horaz im großen Schreken *) ganz gegen die Grammatik. Sind die starken Leidenschaften von vergnügter Art, so wird der Ton etwas trotzig oder ausgelassen, wie die oben angeführte Stelle aus dem Plautus; schwatzhaft, wie die Clytemnestra bey ihrer Ankunft in Aulis **).

Sind sie verdrießlicher Art, so wird der Ausdruk bey seiner Stärke kurz, sehr nachdrüklich, und bekommt auch die Steifigkeit des Verdrusses. Philoktet sagt beym Sophokles: Er (Ulysses) würde mich eben so gewiß bereden, vom Tod wieder ins Leben zu kommen, als mit ihm nach Troja zu gehen. Bald darauf drükt sich sein bitterer Haß noch stärker aus. Lieber wollte ich der Natur, die mich so elend gemacht hat, Gehör geben, als ihm.

Redner und Dichter haben die genaue Beobachtung des παθος und des ηθος nicht nur zum Gefallen nöthig; sondern

*) Plaut. Curcul. Act. I, Sc. 3.

*) Epod. 5.

**) S. Eurip. Iphig. in Aul. vs. 607. sq.

sondern vornehmlich, so oft sie rühren, oder überzeugen wollen.

Was insonderheit dieses letzte betrifft, so giebt es eine Sprache der Ueberzeugung, die mehr als alle Beweisthümer würkt. Der Redner mag seine Beweise noch so schließend machen, wenn ihm die Sprache der Ueberzeugung fehlt, so ist alles, was er sagt, vergeblich. Diese ist kurz und sehr einfach*). Nichts verräth hingegen eine zweifelhafte Sache mehr, und hindert folglich die Ueberzeugung stärker, als das gekünstelte, das gesuchte, das umschweifende in der Sprache.

*) Απλους ὁ μυθος της αληθειας εφυ. Eurip. Phoen. v. 472.

Staffirung.

(Zeichnende Künste.)

Bedeutet sowol in der Baukunst, als Mahlerey, die Verzierung einer allenfalls fertigen Sache, um ihr etwas mehr Leben oder Ansehen zu geben. Die Staffirung eines Zimmers ist die Anbringung einiger Zierrathen ꝛc.

In der Mahlerey bedeutet die Staffirung der Landschaften die Figuren, Statuen, Ruinen, die man allenfalls erst nachher darinnen mahlt. Weil zur Staffirung mehr Zeichnung, als zur Landschaft an sich gehört, so findet man viele gute Landschaftmahler, die nicht im Stande sind, ihre Stüke zu staffiren, daher ist die Staffirung sehr oft von einem andern Meister.

Die Staffirung ist bisweilen das Wichtigste in der Landschaft, wenigstens kann es ihr einen großen Nachdruk geben. Wir haben aber das, was dabey zu überlegen ist, schon an einem andern Orte näher berühret**).

**) S. Landschaft III. Th. S. 146.

(*) Von der Staffirung handeln, unter mehrern, G. Lairesse (Im 6ten 12ten, 13ten und 14ten Kap. des sechsten Buches, und im 7ten u. f. Kap. des achten Buches; und im 2ten u. f. Kap. des eilften Buches s. grossen Mahlerbuches.) — De Piles (in s. Cours de Peint. par principes, S. 179. Ausg. von 1766.) — C. L. v. Hagedorn (In s. Betracht. über die Mahlerey, S. 537 und 548.) — S. übrigens den Art. Landschaft.

Stark; Stärke.

(Schöne Künste.)

Es ist in den schönen Künsten nicht genug, daß jedes Werk, oder jedes Einzele darin das sey, was es nach der Art und der Absicht seyn soll; man muß auch versichert seyn, daß es die Würkung thue, die man erwartet. Es giebt Werke, an denen der Verstand, oder die Critik nichts auszusetzen findet, die aber der Geschmak wenig achtet, weil sie gar geringen Eindruk machen; sie sind schwach. Stärke schreibt man dem zu, dessen Würkung vorzüglich groß ist. Ein starker Gedanken ist der, den wir nicht nur mit voller Klarheit fassen, sondern der so vorzüglich auf die Vorstellungskraft würket, daß wir ihn mit ungewöhnlicher Lebhaftigkeit, als etwas, das uns gleichsam erschüttert, empfinden, oder fühlen. Daher pflegt man auch von der Stärke der Wahrheit zu sagen, man fühle sie, man könne sie mit Händen greifen. Wenn jemand sagt: ich bin ehrlich und halte Treu und Glauben, so verstehen wir sehr klar, was er sagt, finden aber in dieser Versicherung nichts, das eine vorzügliche Kraft auf uns hätte; wenn aber Shakespear einen sagen läßt: noch habe ich nie mein gegebenes Wort gebrochen, und würde selbst den Teufel seinem Gesellen nicht ver-

verrathen *); so fühlen wir da eine ungewöhnliche Stärke des Ausdruks.

Die Stärke liegt, wie die Größe, nicht in dem Wesentlichen der Dinge, sondern blos in der Menge gleicher Theile. Von der Größe ist sie darin unterschieden, daß sie die Menge in einem engen Raum vereiniget, da sie bey jener auseinander verbreitet ist. Wenn man das Licht, das auf eine große Fläche, z. B. auf einen Tisch fällt, durch ein geschliffenes Glas in einen weit engern Raum zusammendrängt, so erhält man nicht mehr Licht, aber es wird stärker. Also ist ein starker Gedanken der, der durch wenig Hauptbegriffe eben so viel sagt, als gewöhnlicher Weise durch viel Begriffe gesagt wird; ein starker Ausdruk, wo ein Wort so viel sagt, als sonst mehrere sagen würden; eine starke Empfindung, die uns auf einmal so viel zu fühlen giebt, als eine andre nach und nach würde gethan haben. Ueberhaupt, was schnell eben so viel würkt, als in längerer Zeit durch andere Mittel wäre bewürkt worden, wird in Vergleichung des letztern stark genennt.

Ein Gedanken kann durch verschiedene Mittel stark werden: blos durch die Kürze des Ausdruks, wie das bekannte fuimus Troes. Durch Sinnlichkeit, wenn man statt allgemeiner Begriffe, die man erst nach einigem Nachdenken völlig fassen würde, besondere, den äußern Sinnen vernehmliche braucht. Wenn Terenz sagen will, daß nur die äußerste Noth einen dahin bringen kann, gewissen Leuten zu schmeicheln, so sagt er es stark, vermittelst eines sinnlichen Bildes:

— Qui huic assentari animum
induxeris,
E flamma te posse cibum petere arbitror *).

„Wenn du diesem schmeicheln kannst, so dächte ich, müßtest du auch dein Brod aus einem Feuer herausholen können." Auch wird ein Gedanken stark, wenn man anstatt eines zwar vielbedeutenden, aber durch den täglichen Gebrauch schon zu bekannten und gleichsam abgenutzten Ausdruks, einen eben so viel, oder mehr bedeutenden nimmt, der weniger geläufig ist, folglich die Aufmerksamkeit auf das, was er sagt, schärft. Ein Beyspiel hievon giebt folgende Stelle des Cicero, da er vom Verres sagt: „Wir haben euch, ihr Richter, nicht einen Dieb, sondern einen Räuber; nicht einen Ehebrecher, sondern einen Bestürmer der Keuschheit; nicht einen Kirchenräuber, sondern einen Feind alles dessen, was heilig ist; nicht einen Meuchelmörder, sondern den grausamsten Büttel der Bürger und Bundesgenossen vor Gerichte geführt **)." Auch kann ein Gedanken durch die Wendung, wodurch er in ein besonderes helles Licht gesetzt wird, stark werden. Unzählige Beyspiele findet man hievon beym Shakespear, der hierin alle Dichter übertrifft. Als ein Beyspiel kann auch folgendes vom Cicero dienen. „O! des Ansehens und der Würde des römischen Volkes, die Königen, fremden Nationen und den entlegensten Völkern furchtbar ist! Dieser aus gedungenen Sclaven, aus Bösewichten und aus Bettlern bestehende Haufe soll das römische Volk seyn †)!

*) — — — I have
At no time brocke mi faith, would not betray
The devil to his fellow. Im Macbeth

*) Eunuch. Act. III. sc. 2.

**) Non enim furem, sed ereptorem; non adulterum, sed expugnatorem pudicitiae; non sacrilegum, sed hostem sacrorum religionumque; non sicarium, sed crudelissimum carnificem civium sociorumque in vestrum judicium adduximus. Cic. in Verrem.

†) O speciem dignitatemque Pop. R. quam reges, quam nationes externe, quam gentes ultimae pertimescunt! multi-

Ein ganz besonderes Mittel, etwas stark zu sagen, ist dieses, da man ihm eine Wendung giebt, die es zu schwächen scheinet, um seine Stärke desto fühlbarer zu machen. Dahin gehört die Frage, die im Grund eine verstärkte Bejahung, oder Verneinung ist *). Dahin gehört auch die Figur, die die Griechen λιτοτης, die Verminderung, nennen, wie das Horazische non sordidus autor. Ein besonderes Beyspiel hievon ist folgendes. Als Alexander die Geten durch Drohungen zur Unterwürfigkeit bewegen wollte, ließen sie ihm sagen: sie fürchteten sich in der Welt vor nichts, als vor dem Einstürzen des Himmels. Dies ist stärker, als wenn sie gesagt hätten: sie fürchteten sich schlechterdings vor gar nichts.

Die Stärke dient sowol zur Ueberzeugung, als zur Rührung. Wo man keine Beweise für die Wahrheit einer Sache anzuführen hat, sondern blos durch Bejahung oder Versicherung sie glaubwürdig machen kann, da ist die Stärke des Ausdruks das einzige Mittel, die Zweifel zu vertreiben. Denn man ist geneigt zu glauben, daß das, dessen man uns mit ungewöhnlicher Stärke versichert, nicht erdichtet seyn könne. Eben so gewiß rühret man auch, wenn man sein eigenes Gefühl stark an den Tag legen kann. Es giebt zwar auch Fälle, wo beydes Ueberzeugung und Rührung blos durch die höchste Einfalt und den natürlichsten Ausdruk vollkommen bewürkt werden, und wo es der Stärke nicht bedarf. Aber diese rührende Einfalt ist noch schwerer zu erhalten, als die Stärke: sie scheinet auch nicht von so allgemeiner Würkung zu seyn, und kann nur vor ganz verständigen Zuhörern mit Sicherheit des Erfolges gebraucht werden. Die Stärke hingegen ist von allgemeinerer Würkung. Was man eigentlich hinreißende, überwältigende Beredsamkeit nennt, besteht größtentheils in der Stärke der Gedanken und des Ausdruks, die auch auf Zuhörer von mittelmäßigem Verstand und Gefühl ihre Würkung thut.

Sie ist aber durch Kunst nicht zu erreichen, sondern hat ihren Grund in der lebhaften Ueberzeugung und starken Rührung des Redners. Ein guter ehrlicher Professor der Beredsamkeit fragte einsmals den Genfer Rousseau, wie er es doch mache, daß er immer so überzeugend und so hinreißend schriebe. „Ich, that er hinzu, bin ein Lehrer der Beredsamkeit, der seit so vielen Jahren alle Figuren, Tropen und Wendungen der Rede studirt; und dennoch ist es mir noch nie geglükt, mit dem Nachdruk und der Stärke zu schreiben, die Ihnen so natürlich scheinet.“ — „Ich habe weiter kein Geheimniß und keine Regel, antwortete Rousseau, als daß ich nichts behaupte, als das, von dem ich selbst lebhaft überzeuget bin, und nichts äußere, als was ich bey jeder Sache würklich empfinde.“

Darin besteht allerdings das ganze Geheimniß: aber diese lebhafte Ueberzeugung und dies starke Gefühl selbst liegt in dem Genie des Redenden. Eine Seele, der es an Kraft und Energie fehlet, selbst der größte Geist, der blos an subtiler und höchst genauer Zergliederung der Begriffe seine Nahrung findet, diese können durch kein Studium zu der Stärke gelangen, wovon hier die Rede ist. Doch muß allerdings mit der natürlichen Kraft des Geistes und des Herzens auch Uebung im Denken und Empfinden verbunden werden. Erst dann, wenn uns das, wovon wir sprechen, völlig bekannt und geläufig ist, daß der speculative Verstand dabey nicht mehr zu arbeiten hat, bekommen Verstand und Herz die völlige, gänzliche

multitudinem hominum ex servis conductis, ex facinorosis, ex egentibus congregatam! Cic. pro domo.

*) S. Frage.

liche Freyheit, lebhaft zu denken und zu empfinden.

Es giebt auch eine falsche Stärke, die eine Art der Schwulst ist, und der Rede keinen Nachdruk giebt. Sie entstehet daher, daß man sich bey geringen, gleichgültigen Dingen grosser, nachdrüklicher und so gar hyperbolischer Ausdrüke bedienet, und von gemeinen Dingen mit einer Art von Heftigkeit spricht, die nicht aus dem Gefühl entsteht, sondern eine blos durch üble Gewohnheit angenommene kindische Gebehrdung (Gesticulation) ist. In der französischen Sprache haben sich so viel übertriebene Ausdrüke in die alltäglichen Redensarten eingeschlichen, daß man oft bey ganz gleichgültigen Dingen Worte höret, die Bewundrung, Entzükung, Bezauberung ausdrüken, und da der Redende betheuert und schwört, wo kein Mensch an dem, was er sagt, zweifeln würde, wenn er es auch noch so schwach und so nachläßig sagte. Eine solche gar unzeitige Stärke macht die Rede völlig abgeschmakt.

Es verdienet auch noch angemerkt zu werden, daß es eine blos äußerliche und gleichsam körperliche Stärke giebt, die darum, weil sie die äussern Sinnen mit Gewalt angreift, von ausnehmender Kraft auf die Gemüther ist. Ein einziger fröhlicher, trauriger, oder fürchterlicher Schrey, von einem Menschen, kann schon grosse Würkung auf uns haben: aber wenn wir ihn von hundert Stimmen zugleich hören, so bekömmt er eine völlig hinreißende Stärke. Daher kommt es, daß man bisweilen in der Musik blos durch sehr starke Besetzung der Stimmen mit einem mittelmäßigen Stük ungemein große Würkung thun kann. Man kommt in der That dem Herzen am leichtesten durch Rührung der äußern Sinnen bey. Und dieses verdienet auch besonders in Ansehung der theatralischen Vorstellungen überlegt zu werden, wo gar oft ein sehr starkes Erleuchten der Schaubühne, oder in entgegengesetzten Fällen große Dunkelheit, die Würkung gewisser Scenen ungemein verstärket. Eben dieses gilt auch von der starken Erhebung der Stimme auf gewissen Stellen. Dieses aber erfodert eine genaue Beurtheilung. Denn gar oft wird der größte Nachdruk durch das Gegentheil, durch eine schwache sinkende Stimme, erhalten; so daß nicht alles, was stark rühren soll, auch mit starker Stimme muß gesagt werden. Aber was würklich erschüttern soll, scheinet diese Stärke zu erfodern.

Statue.

(Bildhauerkunst.)

Mit diesem lateinischen Worte, für welches man auch das deutsche Wort Bildsäule brauchen könnte, benennt man die Werke bildender Künste, welche die menschliche Gestalt körperlich, das ist, in ihrer völligen Bildung darstellen. Doch wird das Wort auch von solchen Abbildungen der Thiere gebraucht.

Unter welchem Volk und bey welcher Gelegenheit zuerst der Gebrauch aufgekommen sey, die Gestalt des Menschen in Holz, Stein, oder einer andern festen Materie durch die Kunst zu bilden und als ein Denkmal aufzustellen, ist ungewiß. Aus den Nachrichten des Herodotus *) sollte man schliessen, daß die Aegyptier die ersten Statuen gemacht haben. Von der ersten Veranlassung dazu finden wir aber keine Nachricht.

Schon in dem hohen Alterthum finden sich aber doch Spuren, daß verschiedene andre Völker, sowol im Orient, als in Kleinasien, Griechenland und Italien, durch Kunst verfertigte Bilder gehabt haben. Es scheinet

*) Im II. B.

net aber, daß die Liebhaberey an Statuen, und die Kunst der Bearbeitung derselben in Griechenland zuerst in einen vorzüglichen Flor gekommen sey. Anfänglich wurden die verschiedenen Gottheiten in menschlicher Gestalt gebildet, nachher die berühmtesten Helden älterer Zeit, und endlich auch kürzlich verstorbene und noch lebende Menschen, die man dadurch ehren wollte, daß ihre Gestalt in Statuen abgebildet und an öffentlichen Orten aufgestellt wurde. Der Geschmak an Statuen der Götter und Menschen nahm unter den Griechen nach und nach so sehr überhand, daß nicht leicht eine andre Kunst mit dem Eifer und Aufwand getrieben worden, die man auf die Bildhauerey gewendet hat; so daß Griechenland zuletzt mit einer unzählbaren Menge von Statuen der Götter und Menschen angefüllt worden.

Die Römer scheinen in den ältern Zeiten der Republik nur einen mäßigen Gebrauch von Statuen der Götter und verdienter Männer gemacht zu haben. Nachdem sie aber mit den Griechen näher bekannt worden, und bey Gelegenheit verschiedener in Griechenland gemachter Eroberungen viel griechische Statuen nach Rom gebracht hatten, wurde auch die Liebhaberey an diesen Werken der Kunst allmählig lebhafter, und stieg sogar nach und nach bis zu einer Art von Raserey; so daß ein alter Schriftsteller sagt, man hätte zu einer Zeit mehr Statuen, als Einwohner, in Rom zählen können. Allein da es hier nicht um historische Nachrichten von den Statuen zu thun ist, so verweisen wir den Leser, der hierüber Unterricht verlangt, auf das, was Plinius im 34 Buch seiner Naturgeschichte hiervon sagt, und auf Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums.

Unsre Absicht geht hier auf allgemeine Betrachtungen über den Werth und Rang, den die Statuen unter andern Werken der Kunst behaupten können, und über das Eigenthümliche ihres Charakters.

Ueber ihren gottesdienstlichen Gebrauch haben wir hier nichts zu sagen. Die Abbildung der Gottheit unter menschlicher Gestalt ist gegenwärtig nach dem Maaß der Erkenntniß unter uns nicht mehr erträglich; und ich fühle auch nicht den geringsten Beruf, dem Bilderdienst der im Kalender stehenden Heiligen und Märtyrer das Wort zu reden. Also werden sich unsre Anmerkungen blos auf den allgemeinen sittlichen, und auf den politischen Gebrauch dieser Werke der Kunst einschränken.

Da die Statue ein Werk ist, das schon beträchtlichen Aufwand erfodert*); so ist auch itzt der Gebrauch sehr eingeschränkt, kann aber eben deswegen desto wichtiger werden. Wir halten es für unnöthig von Statuen zu sprechen, die heidnische Gottheiten, oder andre allegorische Wesen vorstellen. Diese letztern könnten zwar wegen der geistreichen Erfindung und guten Ausführung ihren Werth haben. Wenn man aber die Kostbarkeit eines solchen Werks bedenkt, so scheinen sie eben nicht sehr zu empfehlen zu seyn.

Der beste und edelste Gebrauch, der von Statuen zu machen ist, besteht ohne Zweifel darin, daß sie zu öffentlicher Verehrung großer Verdienste um

*) Eine Statue, die nicht viel über Lebensgröße und von gutem weißen Marmor ist, kann in einem Lande, das den Marmor nicht selbst hat, unter fünf bis sechs tausend Thalern nicht wol fertig gemacht und gesetzt werden. Ist sie von Erz, so sind die Kosten noch weit beträchtlicher. Von schlechten, aus geringem Sandstein, und oben hin nach Antiken copirt, oder sonst ohne Genie gemacht, die man für zwey bis dreyhundert Rthlr. haben kann, ist hier nicht die Rede, weil wir sie für gar nichts halten.

um ein ganzes Volk, und zur Reizung einer edlen Nacheiferung gebraucht werden. Zwar könnte man diesen Zwek auch schon durch andere Ehrenmäler erhalten; aber die Statue hat vor jedem andern Denkmal beträchtliche Vorzüge wegen der ausnehmenden ästhetischen Kraft, die in der menschlichen Gestalt liegt, wodurch die Statue nicht blos ein Zeichen, oder ein todtes Sinnbild der Tugend ist, sondern einigermaßen die Tugend selbst sichtbar abbildet. Dadurch kann sie außer dem Ehrenvollen, das sie hat, noch in andern Absichten nützlich werden, wie schon anderswo angemerkt worden ist *). Wir setzen hier voraus, was wir schon einmal **) ausführlicher angemerkt haben, daß ein wahrer Künstler große Seelen in der menschlichen Bildung könne sichtbar machen. Geschieht dieses in der Statue, so ist sie nicht ein bloßes Denkmal, sondern würket auch auf die, die ihren Ausdruk zu empfinden im Stande sind, große Gedanken und Empfindungen, die ein anderes Denkmal nicht erweken kann.

Aus diesen Anmerkungen folget von selbst alles, was wir über die Art und Beschaffenheit dieses Werks der Kunst zu sagen haben. Sie stellt einen Menschen vor, der durch außerordentliche Verdienste verehrungswerth ist. Also muß sie an einem öffentlichen Orte, wo sie den Augen der meisten Menschen ausgesetzt ist, auf ein genugsam erhaben Postament gesetzt werden, und eine verhältnißmäßige Größe haben. Gemeine Lebensgröße ist zu gering; wie weit man aber darüber gehen soll, muß durch den Platz und die Erhöhung des Postaments bestimmt werden. Doch dieses betrifft nur das Aeußerliche.

Nach dem innern Charakter muß die Statue zwar, so viel ohne Abbruch des wichtigern Theiles geschehen kann, die Leibesgestalt und Gesichtsbildung der Person vorstellen: aber das, wodurch sich dieselbe hauptsächlich verdient gemacht hat, die hohe Sinnesart, die eigentliche Größe des Geistes, oder Herzens, die den Hauptzug in dem Charakter ausmacht, muß vorzüglich darin ausgedrukt seyn, weil dieses wesentlicher ist, als die Aehnlichkeit. Also würde es hiebey hauptsächlich auf das Ideal ankommen, dem die Aehnlichkeit, wo es nöthig ist, weichen muß. Es muß sogleich in die Augen fallen, was man an dem Menschen, dessen Bild man sieht, zu verehren habe: ob es ausnehmende Redlichkeit und Güte, oder Standhaftigkeit in grosser Gefahr, oder eine andere hohe Tugend und Sinnesart ist. Daß dergleichen bestimmter Ausdruk möglich sey, sehen wir an einigen antiken Statuen der Götter und Helden, die das Ideal eines ziemlich genau bestimmten hohen Charakters ausdrüken. Viele antike Statuen der Gottheiten sind in der That nichts anders, als allegorische Vorstellungen ihrer Eigenschaften. Diese mußten durch menschliche Bildung ausgedrükt werden, weil außer der menschlichen Gestalt in der Natur nichts sichtbares ist, das durch eine natürliche, nicht hieroglyphische Bedeutung Eigenschaften eines denkenden Wesens ausdrükt. So ist Jupiter ein Bild der ernsten Hoheit mit Güte verbunden; Pallas ein Bild des höchsten Verstandes und der höchsten Weisheit u. s. f. Plinius sagt von einer Statue des Apollodorus, die Silanio gemacht hatte, sie habe nicht einen *zornigen Menschen*, sondern den *zornigen Charakter selbst* ausgedrükt *). So sollten

*) S. Schönheit.

**) S. Bildhauerkunst I. Th. S. 410.

*) Nec hominem (Apollodorum) ex aere fecit, sed iracundiam. Hist. Nat. L. XXXIV. c. 8.

sollten die Statuen großer Männer seyn.

Weil ein Charakter, wenn man ihn ganz fühlen soll, besser erkannt wird, wenn die Person in Ruhe, als wenn sie in einer einzelen bestimmten Handlung begriffen ist; so würden wir ruhige Stellungen, ohne bestimmte Handlung, zu den Statuen vorziehen. Dieses scheinen die Alten auch vorzüglich beobachtet zu haben. Nur in gewissen Fällen, wo die Größe des Charakters sich am besten in der Handlung zeiget, müßte Handlung gewählt werden. So würde Achilles besser fortschreitend, Ulysses aber besser stehend, oder sitzend gebildet werden. Bey ruhiger Stellung ohne Handlung wird man auch natürlicher Weise auf die Beobachtung des ganzen Charakters, nicht auf eine einzige Handlung geführet.

Man siehet aber hieraus leicht, daß eine vollkommene Statue das höchste Werk des Genies und der Kunst sey. Darum haben auch die Griechen einen Phidias eben so bewundert, als irgend einen andern großen Geist. Aber da es gegenwärtig so ungewöhnlich ist, Verdienste vortrefflicher Männer durch Statuen zu verehren, und wenn es noch geschieht, der ganzen Veranstaltung die Hoheit und Feyerlichkeit, die zu solchen öffentlichen Handlungen nothwendig erfodert wird, meistentheils fehlet, folglich die Bildhauerkunst bey uns nicht in dem Glanz erscheinet, der ihr nöthig wäre, um große dazu tüchtige Genies in die rechte Würksamkeit zu setzen: so dürfen wir es uns nicht befremden lassen, daß in dieser Art so sehr selten etwas erscheinet, das den guten Statuen des Alterthums könnte zur Seite gesetzt werden.

Steif.
(Schöne Künste.)

Es wird im eigentlichen Sinn von Menschen und Thieren genommen, denen ein Theil der Gelenkigkeit fehlt. Also braucht man es in den zeichnenden Künsten von den Figuren, welche so gezeichnet sind, daß man ihnen die Unbeweglichkeit, oder den Mangel der Leichtigkeit der Bewegung ansehen kann.

Hernach kann der Begriff auf alle Dinge, in denen Bewegung, oder etwas der Bewegung ähnliches ist, angewendet werden: steife Schreibart, ein steifer Vers, eine steife Melodie. Man braucht es auch von der ganzen Gemüthsart, die man steif nennt, wenn der Mensch nie, wo es seyn sollte, nachgeben, oder sich auf eine andere, als ihm gewöhnliche Seite lenken kann.

Daß das Steife des Körpers der Schönheit entgegen sey, fühlt Jedermann, und der Grund davon ist auch anderswo von uns angezeiget worden *). In den zeichnenden Künsten hat man sich also sorgfältig vor allem Steifen zu hüten, es sey denn, daß man nach der Absicht des Werks einen häßlichen und ungeschikten Menschen vorzustellen habe.

In redenden Künsten wird man steif, wenn man entweder seine Materie nicht vollkommen besitzt, und etwas sagen will, was man selbst nicht mit voller Klarheit sich vorstellt; oder wenn man sich zwingt kürzer zu seyn, als es der Gedanke verträgt; oder endlich auch, wenn man die Sprache nicht völlig in seiner Gewalt hat. Aehnliche Ursachen bringen auch das Steife in der Musik hervor. Eine steife Modulation, ein steifer Gesang, entstehen gemeiniglich daher, daß der Tonsetzer keine hinlängliche Kenntniß der Harmonie

*) S. Schönheit.

monie hat, und deswegen Töne, oder Harmonien auf einander folgen läßt, zwischen denen die genaue Verbindung fehlet.

Eine sehr genaue und vertraute Bekanntschaft mit der Materie, die man zu behandeln hat, ist das sicherste Mittel das Steife zu vermeiden. Wer von Sachen spricht, die ihm selbst noch etwas neu und unbekannt sind, muß sich nothwendig bisweilen etwas steif ausdrüken. Man versteht insgemein das Horazische nonum prematur in annum nur von der Ausarbeitung der Werke des Geschmaks; es ist aber noch wichtiger, es auf das Ueberdenken der Materie, oder des Stoffs anzuwenden. Zwar haben leichtsinnige Köpfe die Gabe, von Dingen, die sie nur halb erkennen, mit Dreistigkeit und einer scheinbaren Leichtigkeit zu sprechen, so daß man sie keiner Steifigkeit beschuldigen kann. Aber dann fehlet es an Richtigkeit und Wahrheit. Es ist nicht wol möglich, ohne Steifigkeit sehr bestimmt und gründlich zu seyn, wenn man nicht zugleich seine Materie lang und vollkommen überdacht hat.

Steinschneider; Stempelschneider.

Wir nehmen diese beyden Arten der Künstler hier zusammen; weil unter ihren Künsten eine genaue Verwandtschaft ist, und, wenigstens in den neuern Zeiten, Viele beyde zugleich getrieben haben, auch in beyden groß gewesen sind, obgleich die Behandlung der Arbeit sehr verschieden ist. Von diesen beyden Künsten und ihren Werken, den geschnittenen Steinen und den Schaumünzen, haben wir bereits in besondern Artikeln gesprochen, also bleibet uns hier nur übrig, von den Künstlern selbst zu sprechen.

Daß das Alterthum viele sehr grosse Meister in beyden Künsten besessen habe, ist aus der beträchtlichen Menge vortrefflicher Werke, die noch vorhanden sind, hinlänglich abzunehmen. Ob aber das Stempelschneiden bey den Alten eine besondere Kunst gewesen, oder ob die Steinschneider auch die Stempel zu den Münzen gemacht haben, ist mir nicht bekannt. Aus dem Edikt des Alexanders, dessen Plinius und andere gedenken, welches ein Verbot enthielt, daß ein anderer als Apelles ihn mahlen, ein andrer als Lysippus (Apulejus nennt den Polyklet, statt des Lysippus,) seine Statue machen, und ein andrer als Pyrgoteles ihn in Stein schneiden soll, möchte man beynahe schliessen, daß auch die Münzen diesem letzten allein aufgetragen gewesen. Denn aus den Münzen dieses Eroberers und seiner Nachfolger, die sich bis auf unsre Zeit erhalten haben, kann man sehen, daß grosse Künstler dazu gebraucht worden. War ihm nun daran gelegen, daß sein Bildniß nur von grossen Meistern verfertiget würde, wie sich allerdings aus jenem Edikt schliessen läßt, so siehet man nicht, warum nicht auch der Stempelschneider darin genennt worden, wenn dieses Schneiden eine besondere Kunst gewesen wäre. Es scheinet allerdings, daß unter den Wörtern caelamen und toreuma sowol in Stein geschnittene, als auf Münzen geprägte Werke müssen verstanden werden. Aber wir wollen es den Gelehrten überlassen, diesen Punkt auszumachen. Mir ist wenigstens bey den Alten, die über die Kunst geschrieben haben, kein Stempelschneider vorgekommen, da hingegen der Steinschneider sehr oft Erwähnung geschieht; und doch sind viel griechische Münzen in Absicht auf die Schönheit der Zeichnung, eben so schätzbar, als die schönsten geschnittenen Steine.

Wenn es mit der Behauptung der Kenner alter Münzen, daß man nirgend zwey von vollkommen gleichem Gepräge finde, seine Richtigkeit hat, so sollte man daraus schließen, daß die Alten, ihre Münzen nicht so geprägет haben, als die Neuern thun. Vielleicht waren ihre Stempel nicht so hart, als sie gegenwärtig sind; in diesem Falle scheinet es nöthig gewesen zu seyn, ihnen oft nachzuhelfen; und daher ließe sich erklären, warum man keine vollkommen gleiche Gepräge findet.

Der älteste griechische Steinschneider, dessen namentlich gedacht wird, ist Theodor von Samos, der auch Bilder aus Erz gegossen hat a); der berühmteste aber war, wie aus dem vorher angeführten abzunehmen ist, Pyrgoteles. dessen Namen auf zwey noch vorhandenen Steinen angetroffen wird. Daß aber der eine, der auch den Namen Phocion trägt, nicht von diesem Künstler sey, hat Winkelmann gezeiget *); auf dem andern, den der Graf von Schönborn in Wien besitzt, ist der Kopf des Alexanders; es ist aber auch nicht ausgemacht, daß es die Arbeit dieses berühmten Künstlers sey.

Der Baron Stosch hat die antiken Steine, auf denen die Namen der Künstler eingeschnitten sind, so viel er davon auftreiben konnte, siebenzig an der Zahl, in Kupfer stechen lassen **). Einige der besten dieser Steine sind aus den Zeiten des Augustus und seiner ersten Nachfolger, von Dioscorides, Evodus, Hyllus und Solon. Der Herr von Murr hat sich die Mühe gegeben, ein alphabetisches Verzeichniß der alten Steinschneider, deren Namen man auf den Steinen findet, zu verfertigen. Man findet weit mehr römische darunter *).

Der berühmte Natter, der sich in unsern Tagen in der Kunst des Steinschneidens besonders hervorgethan, hat aus sehr genauer Untersuchung verschiedener antiker Steine bewiesen, daß die Alten diese Arbeit mit eben solchen Werkzeugen verfertiget haben, dergleichen noch itzt im Gebrauch sind **) und die er auf eine Kupferplatte abgezeichnet hat.

Wie die Künste des Stein- und Stempelschneidens im funfzehnten Jahrhundert wieder zu einer beträchtlichen Vollkommenheit gekommen seyen, ist an einem andern Orte bereits angemerkt worden †). Wir müssen aber hier die berühmtesten Künstler in beyden Arten noch anzeigen.

Der älteste Stein- und Stempelschneider neuerer Zeit, von dem man Nachrichten findet, ist Vittore Pisanello, der sich im Jahr 1406 in Florenz aufgehalten ††). Unter Laurenz de Medici dem ältern, thaten sich zwey Künstler hervor, davon der erstere unter dem Namen Giovanni delle Cargniole, der andere unter dem Namen Domen. de' Camei berühmt worden. Aber unter dem Pabst Leo dem X. erschien eine beträchtliche Anzahl

a) Ueber den Theodor s. den Art. Geschnittene Steine S. 386.

*) Geschichte der Kunst S. 351.

**) Gemmae antiquae caelatae scalptorum nominibus insignitae, a Phil. de Stosch. Amst. 1724. fol.

*) S. Bibliotheque de peinture etc. T. I. p. 248. sq.

**) S. Traité de la Methode antique de graver en pierres fines etc. par Laur. Natter. Londres 1754. fol.

†) S. geschnittene Steine.

††) S. Memorie degli Intagliatori moderni. In Livorno 1753. 4. p. 121. Dieses Werk, in welchem man die meisten Nachrichten über die neuern Steinschneider findet, enthält erstlich das Leben des Valerio Vicentino aus dem Vasari abgedrukt: hernach die Geschichte der neuern Steinschneider aus des Mariette traité des pierres gravées übersetzt: und endlich ziemlich weitläuftige Supplemente und Anmerkungen des Uebersetzers zu der Mariettischen Abhandlung.

zahl vorzüglicher Künstler in Stein und Stahl, davon Giov. Bernardi, Valerio Belli, insgemein Val. Vicentino genannt, und Matteo de Nassaro, Aless. Cesari und Pietro Mar. da Pescio die vorzüglichsten waren. Die Arbeiten des Val. Vicentino sind meistentheils schöner, als die Antiken vom zweyten Rang, und viele seiner Münzen und Steine nach antiker Art werden eben deswegen, weil sie zu schön sind, für nachgemachte, oder nachgeahmte Werke erkannt.

In der zweyten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts scheinet die Anzahl der guten Künstler in dieser Art in Italien abgenommen zu haben: doch verdienen Jac. von Trezzo und Birago, zwey Mayländer, die für König Philipp II. in Spanien gearbeitet haben, genennt zu werden. Der Birago soll zuerst unternommen haben, in Diamant zu schneiden. Damals fingen auch deutsche Stein- und Stempelschneider unter dem Kayser Rudolph dem II. an sich hervorzuthun. Sandrart gedenkt zwar eines Engelhards aus Nürnberg, der ein Freund des Alb. Dürers soll gewesen seyn, als eines großen Künstlers; aber er sagt zugleich, er habe sich durch Petschafte hervorgethan. Unter Kayser Rudolph machte sich Caspar Lehmann berühmt, nach ihm Christoph Schwaiger. Und gegen Ende des sechszehnten und Anfangs des siebenzehnten Jahrhunderts fingen auch in Frankreich einige an, berühmt zu werden. Von Coldoree hat man einige schöne Köpfe von Heinrich dem IV; und in dem Cabinet des Herrn von Crozat, das itzt der Herzog von Orleans besitzt, ist ein Cameo von ihm, der den Kopf der Königin Elisabeth von England vorstellt, und von Mariette gerühmt wird. Auch wird ein Julien de Fontenay, Kammerdiener Heinrichs IV, genennt; aber der eben erwähnte Schriftsteller hält ihn mit dem Coldoree für eine Person.

Ueberhaupt aber liefert das siebenzehnte Jahrhundert wenig berühmte Namen der Steinschneider; hingegen haben sich in demselben viel sehr gute Stempelschneider hervorgethan. In der ersten Hälfte desselben verdienen Warin a), dessen Köpfe von den Königen Ludwig XIII. und XIV. sehr schön sind, Thomas Simon b), der unter Carl I. in England gearbeitet hat, vorzüglich angemerkt zu werden. Von der andern Hälfte desselben bis auf unsre Zeit hat sich die Anzahl sehr guter Stempelschneider sehr vermehret. Die Liebhaber schätzen besonders die Arbeiten der Römer Hamerani c), (vielleicht Hammer, denn sie scheinen deutschen Ursprungs zu seyn;) eines Joh. Crokers d), aus Dreßden, der in London Königl. Stempelschneider gewesen, eines Rottiers, eines Karlsteen e) aus Schweden, dem man die Erfindung des erhabenen Stempels *) zuschreibt, eines Raymund Falz f), der in Berlin unter Friedrich I. gelebt hat, und vorzüglich meines unlängst verstorbenen Landsmannes Hedlinger g).

Von den neuern Steinschneidern sind vorzüglich Dorsch aus Nürnberg, Flavio Sirlato, Carlo Costanzi, Domenico Landi, Gottfr. Grafft, Jac. Guay, und vornehmlich Laur. Natter, bekannt.

Was

a) († 1672.)
b) S. Vertue hat sein ganzes Werk im J. 1753. in Kupfer herausgegeben.
c) S. über sie die Vorrede zu dem 5ten Theil von Lochners Sammlung merkwürdiger Medaillen.
d) (1710.) e) († 1718.)
*) Es ist nicht nur leichter und sicherer, erhabene, als vertiefte Arbeit zu machen; sondern wenn man, wie oft geschieht, die Fatalität hat, daß ein Stempel im Härten, oder während des Prägens springt, so kann man, vermittelst des erhabenen Stempels bald wieder einen andern vertieften prägen.
f) († 1703.) g) († 1771.)

Was die Steinschneider anbetrift: so siehe den Art. Geschnittene Steine, S. 401 u. f. Als Stempelschneider sind noch vorzüglich bekannt: Vittore Pisano oder Pisanello (1429 - 1448. Herr Sulzer hat ihn bereits als Steinschneider genannt. Durch ihn lebte die Kunst der Schaumünzen in Italien wieder auf. Wenn es gleich schon frühere Schaumünzen giebt, z. B. mit den Köpfen des Dante, Petrarch, Boccaz, auf Hussens Verbrennung (In Begeri Numismat. Pontif. Rom. S. 76.) u. d. m. so sind doch die seinigen, mit Recht für die ersten eigentlichen Kunstwerke anzusehen. Seine Schaumünzen sind indessen nur gegossen, und zwar entweder aus Bley, oder aus so genanntem Glockengut. Die älteste derselben ist auf den Pabst Martin den 5ten und wie es scheint, ums Jahr 1429 verfertigt. Ein Verzeichniß seiner sämmtlichen Arbeiten dieser Art findet sich in J. C. W. Moehsens Beschreibung einer Berlinischen Medaillen-Sammlung, S. 118-120. 123 - 126. — Petrecini (1460. Scheint zuerst einen eigentlichen Medaillon gegossen zu haben.) Vict. Gambello oder Camelio (1471 - 1484. Wird, von Hrn. Moehsen a. a. O. S. 283 u. f. für den ersten, eigentlichen Stempelschneider erklärt. Die erste, geschnittene Medaille scheint auf den Pabst Sixtus den 4ten gemacht worden zu seyn.) -- Valerio de' Belli, Vicentino gen. († 1546. Seine, und die Kunst einiger der nächst folgenden, in der Nachahmung alter Kaisermünzen, veranlaßte allerhand Betrügereyen damit.) — Aless. Cesari (1550. Machte den ersten Versuch in zweyerley Metall zu prägen. Auf einer seiner silbernen Schaumünzen ist das erhobene Brustbild des Card. Aless. Farnese von Golde.) — Ambr. Foppa, Caradossa genannt (1550.) Giov. Jac. Caraglio (1550.) Feder und Giov. Bonsagna (1550) Lor. Carteron, Parmigiano gen. (1550.) Leo Leoni (1550.) Frc. Taibollini (1550.) Frc. von Parma (1550.) Giovb. Guardo (1555.) Giov. Bernardi di Castel Bolognese († 1555.) Giov. Camino († 1570. Ein Verzeichniß seiner Schaumünzen, 55 an der Zahl findet sich im 18ten Bd. S. 107. von Köhlers Münzbelustigungen.) Benv. Cellini († 1570. In dem ersten seiner Due Trattati, Kap. 7 - 10. S. 65 u. f. Fir. 1731. 4. hat er seine, bey Verfertigung der Schaumünzen gebrauchten Handgriffe beschrieben.) Jac. de' Trezzo (1578.) Alb. Hamerani († 1670.) Giov. Hamerani († 1705.) Otto Hamerani († 1768.) — — Berühmte französische Stempelschneider: Jean Goujeon († 1572.) Abrah. und Guil. Dupre (1680.) J. Varin († 1672. Gehört zu den grösten Münzverbesserern der neuern Zeit. Von ihm scheinen die ersten, eigentlichen Medaillons, geprägt worden zu seyn.) Jean Parise (1655.) Cl. Ballin († 1678.) Ch. Jean Frcs. Cheron († 1696) Nic. Roussel (1717.) Jean Mauger († 1722.) Jean du Vivier († 1761.) Jac. Ant. Dassier († 1759.) Jean Dassier († 1763.) Mit ihnen will ich den Lothringer, Ferdinand de St. Urbain († 1738.) verbinden, von dessen Arbeiten in dem Essai histor. sur les progrès de la gravure en Medailles chez les Artistes Lorrains . . . Nancy 1783. 8. Nachrichten gegeben werden. -- Niederländische Stempelschneider: Joh. Schmelzing († 1703.) Joh. Boskam (1700.) Joh. Jos. und Jos. Carl, Gebrüder Roettiers (1700.) — Deutsche und Schweizer Stempelschneider: Bern. Behem († 1507. Die, von ihm, mit dem Bildnisse des Erzherzoges Sigism. von Oestreich geprägten Thaler sind, für seine Zeiten, nicht schlecht.) Lor. Rosenbaum († 1546.) Christn. Maler (1620.) Pet. Paul Borner (1690.) Joh. G. Seidlitz (1711.) Joh. Croker († 1710.) G. Hautsch (1712.) Friedr. Kleinert († 1714.) Phil. Heinr. Müller († 1715.) P. P. Werner (1730.) Ben. Richter (1730.) Joh. L. Oechsle (1730.) Chrstn. Wermuth († 1739.) G. Wilh. Vestner († 1740.) Joh. Croker († 1741.) Phil. Christph. von Becker († 1743.) Nic. Gueländer († 1744.) Matth. Donner (1750.) Mart. Holtzhey (1750) Fdr. A. Schega (1770.) Joh. C. Hedlinger

Hedlinger († 1771. S. Art. Schaumünze S. 252.) Fdr. W. Däbütt († 1779. S. G. Meusels Miscell. II. S. 21. III. S. 54.) G. Chrstph. und Joh. G. Wächter (1780.) J. L. Oechslein († 1787.) Abramson (S. G. Meusels Miscell. V. S. 62. VIII. 124. XIX. 59.) Jos. Berez — H. Boltshauser (S. Meusels Miscell. XI. S. 287.) — J. M. Bückle — Ign. Donner (S. Meusels Miscell. XXX. S. 361.) — J. G. Götzinger (S. Meusels Miscell. II. S. 19. Mus. I. S. 51.) — K. L. Holzemer (Meusels Misc. XIV. S. 110.) — Fdr. H. Krüger — Chrstn. Fdr. Krull — D. Fdr. Loos — J. H. Meil — J. Chrstn. Reich — G. Tob. Rosa — J. F. Stieler — J. J. G. Stierle — J. Weber (S. Meusels Miscell. XXV. S. 58.) — Chrstn. Sig. Wermuth — J. N. Würth (S. Meusels Miscell. XVI. S. 230. XXII. 248. XXX. 364.) — u. a. m. — Englische Stempelschneider: Th. Simon († 1665. S. Medals, Coins, Great Seals . . . of Th. Simon . . . publ. by G. Vertue 1753. 4. Verb. von R. Gough 1780. 4.) Uebrigens haben auch die Gebrüder Roettiers und vorzüglich Joh. Croker daselbst gearbeitet, und der leztere ist daher von mehrern Engländern für einen Engländer ausgegeben worden. — Schwedische Stempelschneider: Raym. Falz († 1703.) Arfried Karlsteen († 1718.) Nic. Georgi — J. F. Baur — Lundberg — C. Feermann. — Dänische Stempelschneider: Joh. Heinr. Wolf — Dan. Jen. Adzer. — S. übrigens Phil. Wilh. Ludw. Fladts berühmte Medailleurs und Münzgraveurs, nebst ihren Zeichen, Heidelb. 1751. 4. — Samml. berühmter Medailleurs, Nürnb. 1778. 4. und den Art. Schaumünze.

Stellung.

(Schöne Künste.)

Es liegt in den verschiedenen Stellungen des Leibes eine so große Kraft, daß fast jede Vollkommenheit und jede Schwachheit, jede Leidenschaft, jede Gemüthsart und jeder Charakter durch die Stellung allein kann ausgedrükt werden. Zuneigung, Hochachtung, Mitleiden für andere Menschen, oder Verachtung, Furcht und Abneigung gegen sie, können durch die bloße Stellung des Leibes bewürkt werden. Auch die Unachtsamsten wissen es, daß es freche und bescheidene, hochmüthige und demüthige, fröhliche und niedergeschlagene Stellungen giebt; die sich aber besonders darin geübet haben, die menschliche Seele in dem Körper zu sehen, entdeken bisweilen in der Stellung des Leibes ihre ganze Beschaffenheit. Deswegen ist die bloße Leibesstellung ein wichtiger Gegenstand in den Werken der schönen Künste. Mahler und Bildhauer, Schauspieler, Tänzer und Redner befinden sich gar oft in dem Fall, den grössten Nachdruk ihrer Vorstellungen durch dieses Mittel zu erhalten. Darum ist es eben so wichtig für sie, den Menschen in seinen verschiedenen Stellungen zu beobachten, als auf die innern Bewegungen und Regungen des Herzens Achtung zu geben; und der kennt den Menschen gewiß nur halb, der blos sein Inwendiges kennt. Gar oft überzeuget uns die bloße Stellung von der Aufrichtigkeit oder Falschheit der Versicherungen, die man uns giebt; und oft empfinden wir durch die Stellung mit weit mehr Zuverläßigkeit, oder mit stärkerm Nachdruk, was in dem Herzen der andern vorgeht, als ihre Worte uns sagen können.

Es würde sehr unnütze, oder wol gar ungereimt seyn, dem Künstler die verschiedenen Stellungen nach der darin liegenden mannichfaltigen ästhetischen Kraft mit Worten zu beschreiben, oder ihn belehren zu wollen, wie er in besondern Fällen den Eindruk, den er zu machen hat, durch Stellung bewürken soll. Man muß dieses nothwendig aus eigener Beobachtung

achtung wissen. Die Thorie der Künste kann in diesem Punkt nicht weiter gehen, als daß sie die große Wichtigkeit der Sache vorstelle und den Künstler von der Nothwendigkeit überzeuge, sich ein eigenes und angelegenes Studium daraus zu machen, die Menschen in den verschiedenen Stellungen des Leibes genau zu beobachten, und sich zu üben, ihre Kraft zu empfinden. Hat er hinlängliche Kenntniß darin erlanget, so wird er auch die Nothwendigkeit einsehen, sich darin zu üben, daß er jede Stellung, die er nöthig hat, in seiner eigenen Person annehmen, oder durch richtige Zeichnungen darstellen könne. Vorschriften helfen hiezu gar nichts. Wenn man sie gelernt hätte, so würde man sie doch bey der Ausübung wieder vergessen müssen, wenn man nichts unnatürliches machen wollte. So urtheilet ein Meister der Kunst sogar über die fünf Haupt- oder Elementarstellungen des Tanzes*).

Bey dem mündlichen Vortrag des Redners hat gar oft die Stellung eben so viel Kraft zu überzeugen, oder zu rühren, als die Worte selbst; und es geschiehet auch nicht selten, daß das, was Redner oder Schauspieler sprechen, durch ihre Stellung vollkommen widerlegt wird. Der Schauspieler besonders hat in seiner ganzen Kunst nichts wichtigeres, als die Stellung. Wenn er dieser Meister ist, so wird ihm alles übrige leicht werden. Man kann beynahe dasselbe von dem Zeichner sagen. Es giebt Stellungen, die uns, wenn wir auch die Gesichtszüge nicht sehen, so bestimmt und so gewiß von dem Charakter, oder von einer vorübergehenden Gemüthslage der Personen unterrichten, daß wir kaum mehr nöthig haben, auf das Gesicht zu sehen. Dergleichen höchst lebhaft schildernde Stellungen trifft man vorzüglich in Raphaels Werken an, deren fleißiges Betrachten nicht nur dem Zeichner, sondern auch dem Schauspieler und Redner höchstens zu empfehlen ist.

*) Les positions sont bonnes à savoir, et meilleures encore à oublier; il est de l'art du grand Danseur de s'en écarter agréablement. Au reste toutes celles où le corps est ferme et bien dessiné sont excellentes. Noverre Lettres sur la danse p. 278.

* * *

(*) Von der Stellung handeln: Joh. Andr. B. Bergsträßer (Von der Stellung des Redners, Hanau 1771. 4.) — S. übrigens die Art. Anstand und Vortrag.

Stimme.

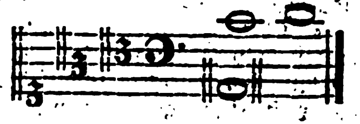
(Musik.)

Dieses Wort hat mehrere Bedeutungen. Es bedeutet 1) die menschliche Stimme an sich; und 2) jede geschriebene Partie eines Stüks, die den Gesang enthält, der gesungen oder gespielt werden soll. In diesem Verstand ist ein Quatuor ein vierstimmiges Stük, das aus einer Violin, einer Flöten, einer Bratsche und einer Baßstimme, oder wenn es ein Singstük ist, aus einer Discant-Alt-Tenor- und Baßstimme, die man auch Singstimmen nennet, bestehen kann. Selbst die verschiedenen Töne, die zu einem Accord gehören, werden auch so viel Stimmen genennet: so sagt man, daß zu einem vollkommenen Dreyklang vier Stimmen gehören. Daher auch die Benennungen: Hauptstimme, Oberstimme, Solostimme, Mittelstimme; oder zweystimmig, dreystimmig, vielstimmig, vollstimmig ꝛc. Aeußerste Stimmen sind die Oberstimme und der Baß gegen einander. Es ist für die Tonsezer eine Regel, daß jede Stimme der Natur des Instruments gemäß, und besonders in Stüken, wo sie mehr als einfach besetzt wird, leicht vorzutragen sey; daß die Hauptstimme nicht durch die Mittelstimmen verdun-

dunkelt werde; und daß in den äusserſten Stimmen die vollkommenſte Reinigkeit beobachtet ſey.

In Anſehung der menſchlichen Stimme gehören phyſicaliſche Unterſuchungen, über ihre Entſtehung und über die Urſachen ihrer Verſchiedenheit in den Altern und Geſchlechten, nicht in den Plan dieſes Werks. Wer davon unterrichtet ſeyn will, findet in Toſis Anleitung zur Singkunſt *) hinlänglichen Unterricht davon. Wir merken nur überhaupt an, daß die weibliche Stimme wegen ihrer Annehmlichkeit und Dauer einen Vorzug vor der männlichen habe. Die Stimme der Caſtraten, zu geſchweigen, daß ſie durch grauſame und die Menſchheit ſchändende Mittel erzwungen wird, und ſelten geräth, verbindet, wenn ſie auch am vollkommenſten iſt, mit ihrer Annehmlichkeit doch ſo viel unnatürliches, daß ſie mit einer ſchönen weiblichen Stimme nicht in Vergleichung zu ziehen iſt. Deutſchland zeugt vor vielen andern Nationen vortreffliche Baßſtimmen.

Die Stimmen werden überhaupt in hohe und tiefe eingetheilt. Hohe ſind: der Diſcant und Alt; tiefe: der Tenor und Baß. Knaben und Frauenzimmer ſingen den Diſcant; Jünglinge von noch nicht reifem Alter haben insgemein eine Altſtimme; Männern iſt der Tenor und Baß eigen. Der natürliche Umfang jeder Stimme, den ein Tonſetzer, der für die gewöhnlichen Menſchenſtimmen ſetzt, in Chören nicht überſchreiten muß, iſt von einer Decime, höchſtens einer Undecime in allen Stimmen, wie aus dieſer Vorſtellung zu ſehen iſt:



*) Nach des Herrn Agricola Ueberſetzung. S. 22. f.

In Arien iſt ihm eher vergönnt, noch einen Ton höher oder tiefer zu gehen, weil nur ein Sänger, der den Umfang der Stimme habe, dazu nöthig iſt. Wenn die Muſik von einer Orgel, die im Chorton geſtimmt iſt, begleitet wird, ſo iſt auch hierauf Rükſicht zu nehmen; der Umfang jeder Stimme iſt alsdann um einen Ton tiefer.

Aber nicht alle Stimmen ſind in den Umfang einer Decime oder Undecime eingeſchränkt. Einige gehen noch um einen oder etliche Töne höher; andere tiefer. Mancher hat eine Stimme, die drittehalb Octaven im Umfange hat. Es giebt Diſcantſtimmen, die bis ins dreygeſtrichene d und noch höher gehen; es giebt auch hohe oder tiefe Altſtimmen. Für ſolche Stimmen aber ſetzt der Tonſetzer nur in beſondern Fällen.

Daß der Klang der menſchlichen Stimme großen Vorzug vor jedem Inſtrument, von welcher Art es ſey, habe, fühlt jedes Ohr. Man empfindet bey einer guten Stimme mit dem Klang, der das Gehör rühret, etwas von der Seele der ſingenden Perſon; ſie hat etwas mehr als körperliches; was eine Statue gegen einen lebenden Menſchen iſt, das iſt der Ton eines Inſtruments gegen den Ton der Menſchenſtimme. Daher ſind die Singſtüke die wichtigſten Werke der Muſik; und es iſt nicht möglich, durch Inſtrumente, ſo gut ſie auch geſpielt werden, ſo tief in die Herzen zu dringen, als durch Menſchenſtimmen. Und doch ſollte man aus der Beſchaffenheit der gewöhnlichen Concerte das Gegentheil ſchlüßen. Sie ſind durchgehend ſo beſchaffen, daß man denken ſollte, die Tonkünſtler ſähen das Singen als eine Nebenſache an; denn man hört allemal zehn Inſtrumentalſtüke gegen ein Singſtük, und gegen hundert Liebhaber, die auf Inſtrumenten ſpielen lernen, findet man

kaum

kaum einen; der sich auf das Singen legt.

* * *

(*) Obgleich, wie H. S. bemerkt hat, physikal. Untersuchungen über die Entstehung der Stimme, über die Ursachen ihrer Verschiedenheit, u. d. m. eigentlich nicht hieher gehören: so mögen diejenigen Schriftsteller, welche davon besonders handeln, denn doch hier eine Stelle einnehmen, als: Bapt. Condrochius (De vitiis vocis, Lib. II. Frcft. 1597. 8.) — Jul. Casserius (De vocis auditusque organi histor. anatom. Ferr. 1601. f. mit K.) — M. Mersenne (De la voix . . . der 3te Traité in s. Harmonie universelle, in 53 Propos.) — J. Mattheson (Unters. und Pflege menschlicher Stimme, das 1te Kap. im 2ten Th. s. vollkommenen Kapellmeisters.) — Den. Dodart (Mem. sur les causes de la voix de l'homme et de ses differens tons, in den Mem. de l'Acad. Roy. des Sciences de Paris v. J. 1700. S. 238. Ein Supplement dazu, ebend. v. J. 1706. S. 136. De la difference des tons de la Parole et de la voix du chant, par rapport au recitativ, et par occasion des expressions de la Musique ant. et de la Mus. moderne, ebend. S. 380. Ein zweytes Supplem. ebend. v. J. 1707. S. 66.) — Morell (Nouv. Theorie physique de la voix, Par. 1746. 12.) — J. G. Runge (Dissert. de voce eiusque organis, Lugd. B. 1753. 4.) — Tissot (Im 17ten Bde. des Hamb. Magaz. S. 605 findet sich ein, aus dem Franz. übersetzter Versuch von ihm über die Veränderung der Stimme.) — —

Stimmen; Stimmung.

(Musik.)
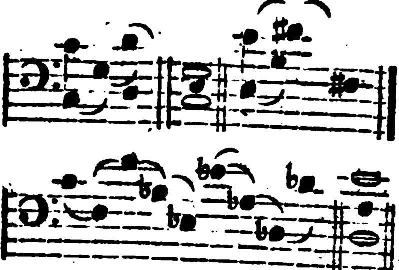
Von der richtigen Stimmung der Instrumente hängt bey der Aufführung der Tonstüke die Reinigkeit der Harmonie, folglich ein beträchtlicher Theil der guten Würkung eines Stüks ab. Wir haben deswegen für nöthig erachtet, in diesem Artikel das, was zur richtigen Stimmung der verschiedenen Instrumente gehört, ausführlich vorzutragen.

Zuerst wird in jedem Instrument ein Ton festgesetzt, mit dem die übrigen Töne in ihrer Höhe oder Tiefe verglichen werden. Dieser Ton kann bey einem einzelnen Instrument willkührlich seyn; wo aber mehr Instrumente zugleich spielen sollen, ist nöthig, daß alle nach einem Ton, nämlich gleich gestimmt seyen. Es ist aber bey dem Mangel der vollkommenen Reinigkeit verschiedener Intervalle unsers heutigen Systems *), und bey der verschiedenen mechanischen Einrichtung der Instrumente nicht gleichgültig, welcher Ton zum Stimmton gewählt werde, wenn die Spieler in allen Tonarten gleich rein zusammenstimmen sollen. Da dieses in einem Orchestre von der äussersten Wichtigkeit ist, und so wenig bestimmt worden, daß jeder sein Instrument nach Gutdünken zu stimmen pflegt, und den ersten den besten Stimmton, der ihm bequem ist, wählt, ohne zu bedenken, daß dieser Ton temperirt, und gegen andere Instrumente zu hoch oder zu tief seyn könne, wodurch denn für jedes feine Gehör oft die übelste Würkung im Ganzen entsteht: so wollen wir hier eine leichte und richtige Methode angeben, nach welcher zuerst die Orgel, oder das Clavicembal, gestimmt seyn müssen; und dann die Stimmtöne anzeigen, nach denen die übrigen Instrumente gestimmt werden müssen.

Ueberhaupt muß die Stimmung, so weit es möglich ist, durch ganz reine consonirende Intervalle geschehen, weil diese am leichtesten gegen einander zu vergleichen sind. Bey den Clavierinstrumenten, wo jeder Ton des Systems gestimmt werden muß

*) S. System; Temperatur.

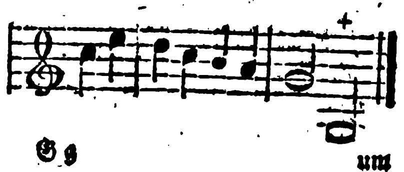
muß, ist eine Temperatur zu wählen, die so beschaffen sey, daß, indem man durch reine consonirende Intervalle fortstimmt, sie jedesmal genau getroffen werden könne. Die Richtigkeit der Temperatur, die auf folgende Art im Stimmen allemal genau getroffen werden kann, ist an einem andern Ort erwiesen worden *).



Man nimmt nähmlich c auf einer richtigen Stimmpfeife zum Stimmton, stimmt die Octave desselben, dann die reine Quinte g; von g die reine Quinte d̄ und dessen Unteroctave. Darauf paßt man die reine Terz e in den Dreyklang von c. Von dem erhaltenen e verfährt man vorgeschriebener maaßen bis ♯f, wie in dem ersten Absatz von c bis d. Nach dem erhaltenen ♯f fängt man mit c̄ an, und stimmt durch reine Unterquinten und Octaven bis b d. Alsdann fehlt nur noch das einzige a, welches zwischen d und c̄ so eingepaßt wird, daß es gegen beyde leidlich klingt, welches sehr leicht bewerkstelliget werden kann. Von c bis ♯f sind nun alle Töne gestimmt; nach diesen werden die übrigen Töne octaven- oder quintenweise fortgestimmt. Auf einem nach dieser Temperatur gestimmten Clavierinstrument hat jeder Dreyklang oder jede Tonart ihren besondern Charakter **), der mit dem, den man auf den übrigen Instrumenten so leicht unterscheidet, aufs genaueste übereinstimmt. Diejenigen, die der Violinen wegen die Quinten c g d a e rein stimmen, erhalten in C dur eine Tonleiter und einen Charakter, der nur dem Cis dur eigen ist, und Cis dur wird umgekehrt zu C dur. Es ist jedoch bey jeder Stimmung hauptsächlich darauf zu sehen, daß die gebräuchlichen Kirchentonarten vorzüglich rein erhalten werden.

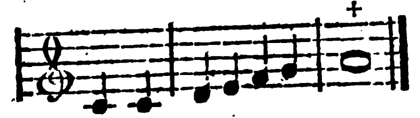
Soll nun ein ganzes Orchester wol zusammenstimmen, so müssen die Violoncellisten das große C, oder die Quinte C-G des Clavicembals oder der Orgel, die nach vorgeschriebener Art gestimmet ist, zum Stimmton nehmen, und danach ihre C-Sayte und die reine Oberquinte stimmen, von da sie mit reinen Quinten aufwärts fortfahren. Die Bratschisten verfahren auf eben diese Weise eine Octave höher. Die Violinisten stimmen die Quinte der Secund- und Terzsayte nach dem g und d̄ der Orgel oder des Flügels, und stimmen dann auch aufwärts mit reinen Quinten bis ins e̿ fort.

Einige Violinisten haben die üble Gewohnheit, ihre Quint- und Quartsayten nach dem Clavicembal oder Flügel zu stimmen, und alsdann mit reinen Quinten unterwärts fortzufahren. Ist nun das Violoncell von dem C-G des Flügels aufwärts gestimmt, so ist das g der Violinsayte gegen die Octave des G der Violoncellsayte schon um $\frac{1}{16}$ zu tief. Man darf auf einer so gestimmten Violine nur folgende Noten langsam und rein spielen:



*) S. Temperatur.
**) S. Tonart.

um zu hören, daß das letzte g gegen das vorhergehende g, als Octave zu tief ist. Zwar wird nach unserer Art zu stimmen, die e Sayte der Violine gegen die C Sayte des Violoncells, als große Terz um $\frac{1}{81}$ höher, als $\frac{4}{5}$, und die a Sayte als Sexte von C auch um $\frac{1}{81}$ höher, als $\frac{3}{5}$; aber gute Violinisten lassen diese bloßen Sayten niemals hören, sondern greifen sowohl das e als das a allezeit auf der unteren Sayte mit dem kleinen Finger, oder in der Applicatur, und temperiren diese Töne nach Erfoderniß der Tonart schon aus Gefühl. So bald die Violin, oder jedes Geigeninstrument nach reinen Quinten gestimmt ist, muß in folgenden Noten das letzte a schon in der Applicatur gegriffen werden, weil das bloße zu hoch ist:



Quanz hat diese Unvollkommenheit der reinen Quintenstimmung auch bemerkt; er schlug daher vor *), die beyden Quinten d a und a e auf der Violine etwas unter sich schwebend zu stimmen; allein dadurch würde die Unvollkommenheit noch vermehrt worden seyn, weil kein Violinist alsdenn auf diesen beyden Saiten eine einzige Quinte hätte rein angeben können. Daher ist, wenn man annimmt, daß die zwey Sayten a und e im Spielen nicht anders als nur in Geschwindigkeiten blos angegeben werden, die reine Quintenstimmung von g aufwärts die vollkommenste Art, die Violinen zu stimmen.

*) In seiner Anweisung, die Flöttraverstere zu spielen.

Die Flöten und Hoboen, die im Blasen höher werden, müssen nicht, wie es fast durchgängig geschiehet, mit dem e der Violine, welches ohnehin schon um $\frac{1}{81}$ zu hoch ist, sondern mit dem e der Orgel oder des Flügels gleich gestimmet werden. Die Waldhörner werden allezeit in dem Hauptton des Stüks gestimmet.

Seitdem Rousseau sich so sehr über die Gewohnheit des französischen Orchesters, ganze Stunden lang vor einer Kirchenmusik oder einer Oper zu stimmen und zu präludiren aufgehalten hat, hat diese üble Gewohnheit in Paris nachgelassen; man stimmt itzo in der großen Oper daselbst nicht einmal im Orchester, sondern in besondern Nebenzimmern, und jeder ist in einem Augenblik mit seinem Instrumente fertig. Es wäre zu wünschen, daß manche deutsche Capellen diesem Beyspiel folgen, und einmal einsehen lernen möchten, daß der Zuhörer auf keine unangenehmere Weise, und schlechter zu dem folgenden vorbereitet werde, als durch das ewige Stimmen und Präludiren so vieler Instrumente in einander und durch einander, ohne daß einer vor den andern hören kann, ob sein Instrument gestimmt ist, oder nicht.

* * *

Von der Stimmung handeln besonders: Andr. Werkmeister (Bey seinen nothwendigsten Anmerk. und Regeln zum Generalbaß, Aufl. von 1715 findet sich ein „Kurzer Unterricht, wie man ein Clavier stimmen, und wohl temperiren könne.) — G. Andr. Sorge (Anweisung zur Stimmung und Temperatur der Orgelwerke, in einem Gespräch, Hamb. 1744. 8. Zuverlässige Anweisung, Claviere und Orgeln behörig zu temperiren und zu stimmen ... Lobenst. 1758. 4.) — Barth. Fritz (Anweisung, wie man Claviere, Clavecins, Orgeln, nach einer mechanischen Art, in allen zwölf Tönen

nen gleich rein stimmen könne ... Leipz. 1757. 4. Ist die 2te Aufl.) — G. Frdr. Tempelhof (Bey seinen Gedanken über die Temperatur des Hrn. Kirnbergers ... Berl. 1775. 8. findet sich eine Anweisung, Orgeln, Claviere, Flügel auf eine leichte Art zu stimmen.) — Bar. v. Wiese (Anweisung der mechanischen Behandlung, das Clavier nach einer vorgeschlagenen neuen Temperatur zu stimmen, Dresd. 1790. 4. Formular. Handbuch für den ausübenden Stimmer der Tasteninstrumente, Dresd. 1792. 4.) — Fdr. W. Marpurg (Neue Methode allerley Arten von Temperaturen, dem Claviere aufs bequemste mitzutheilen, auf Veranlassung einer, von dem H. B. v. Wiese vorgeschlagenen neuen Stimmungsart. Berl. 1790. 4.) — Ungen. (Versuch eines formularisch und tabellarisch vorgebildeten Leitfadens, in Bezug auf die Quelle des harmonischen Tönungsausflusses, und auf die Stimmungsübertragung so wohl der Nationalstimmung, als der ungleich schwebenden freyen Temperaturstimmung, Dresd. 1790. 8.) — Auch findet sich, bey des Frc. Loulie Nouv. Syst. de Musique, Par. 1698. 4. eine Description du Sonometre, Instrument à cordes d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le Clavecin. — Und, in den Wahrheiten, die Musik betreffend, Frft. 1779. 8. findet sich ein guter Artikel von der Stimmung. — S. übrigens den Art. Temperatur u. d. m. — —

Strophe.

(Dichtkunst.)

Ursprünglich bedeutet das Wort in den lyrischen Gedichten der Griechen eine Folge von Versen, die von einem Chor in einem Zug, oder Marsch gesungen wurde; weil das Singen mit einem feyerlichen Umzug oder Gang des singenden Chores verbunden worden. Wenn der Chor sich in seinem Zug wendete: so sing eine zweyte Folge von Versen an, deren Anzahl und metrische Einrichtung eben so war, wie in den ersten; also mußte der Chor eben so viel Schritte thun, um die zweyte Strophe zu singen, als er zur ersten nöthig hatte. Diese zweyte Folge wurde Antistrophe genannt. Wenn der Chor hierauf stillstehend noch etliche Verse sang, so wurden diese zusammen Epodos genennt, und waren in der metrischen Einrichtung von Strophe und Antistrophe verschieden. Wenn mit diesen drey Sätzen das Lied noch nicht geendiget war: so wurden in der Folge die Verse genau nach dem Sylbenmaaß und dem Metrum der vorhergehenden Sätze wiederholt. Dieses kann man in den strophischen Chören der griechischen Tragödien und in den Oden des Pindars sehen.

Itzt giebt man den Namen der Strophe in unsern Oden und Liedern einer Periode von etlichen Versen, die allen folgenden Perioden in Ansehung des Sylbenmaaßes und der Versart zur Lehre dienet. Nämlich drey, vier, oder mehr Verse, womit das Gedicht anfängt, dienen durch das ganze Lied in Absicht auf das Sylbenmaaß und die Länge der Verse dergestalt zur Lehre, daß hernach die Folge des Gedichts in jedem Abschnitt von drey, vier, oder mehr Versen, genau so seyn muß, wie in dem ersten. Folgende vier Verse:

> Freund! die Tugend ist kein leerer Name,
> Aus dem Herzen keimt der Tugend Saame,
> Und ein Gott ists, der der Berge Spitzen
> Röthet mit Blitzen.

machen eine Strophe der sapphischen Versart aus: so lange das Lied dauert, machen immer vier folgende Verse eine Strophe, die in Absicht des Sylbenmaaßes und der Länge der Verse genau so ist, wie diese.

Es giebt einfache und Doppelstrophen. Die einfachen machen, wie die so eben angeführte, nur eine einzige Periode aus, die am Ende einen Hauptruhepunkt hat. Die Doppelstrophe besteht aus mehr Versen, die zwey rhythmische Hauptabschnitte ausmachen, wie folgende:

Welche Fluren! welche Tänze!
Welche schön geflochtne Kränze!
Welch ein sanftes Purpurlicht!
Sanfter war die Morgenröthe,
Die des Waldes Grün erhöhte,
Mir im schönsten Lenze nicht *)!

Obgleich die zweyte Hälfte genau dieselbe metrische Beschaffenheit hat, als die erste: so empfindet man doch, daß der Ton sich etwas abändert.

Bisweilen aber hat der andre Theil der Strophe ganz andre Verse, und alsdann unterscheiden sich die beyden Abschnitte noch merklicher, wie hier:

Hier, auf diesem Aschenkruge,
Weint die Freundschaft ihren Schmerz,
Und mit diamantnem Pfluge
Zieht der Kummer Furchen in mein Herz.
Finsterniß und Stille!
Unter eurer Hülle,
Lad' ich Erd' und Himmel zum Gehör.
Klagen will ich: Ach mein Liebling
Ist nicht mehr **).

Diese Doppelstrophen gleichen den Tanzmelodien, die insgemein ebenfalls aus zwey Theilen bestehen, die sich im Ton unterscheiden. Bisweilen unterscheidet sich die zweyte Hälfte der Doppelstrophe von der ersten auch durch das Sylbenmaaß.

Die Doppelstrophen geben den Liedern große Annehmlichkeit, wegen der Veränderung des Tones, besonders wenn im zweyten Theil auch der Rhythmus sich ändert, wie in der so eben angeführten Strophe. Die eigentliche Ode scheinet die Doppelstrophe weniger zu vertragen.

*) Jacobi.
**) Die Karschinn.

Studium.
(Schöne Künste.)

Zu einem vollkommenen Künstler werden drey Dinge zugleich erfodert, Genie, Kenntniß und Fertigkeit. Das erste giebt die Natur, das zweyte wird durch das Studium, und das dritte durch Uebung erlanget. Wir verstehen also durch Studium alle Bemühungen, die der Künstler anzuwenden hat, um die Kenntnisse jeder Art, die ihm nöthig sind, zu erlangen. Bisweilen giebt man dem Wort auch eine weitere Bedeutung, und begreift auch die Uebung selbst mit darunter; wir sprechen aber von dieser besonders. Doch schließen wir die Uebung nicht ganz vom Studium aus; denn es gehöret noch einigermaaßen mit zum Studiren, daß man sich in der Fertigkeit zu sehen und zu empfinden übe. Der Mahler muß sein Auge, der Tonsetzer sein Ohr, und jeder Künstler überhaupt Verstand, Geschmak und Empfindung an allen Gegenständen der Kunst üben: und dieses ist von der eigentlichen Uebung, das, was man empfunden hat, auszudrüken, unterschieden, und kann noch zum Studium gerechnet werden.

Wenn man Natur und Kunst gegen einander stellt, in der Absicht zu erforschen, was jede zum vollkommenen Künstler beytrage, so gehört auch das Studium zur Kunst: und so hat es Horaz ohne Zweifel verstanden, wenn er beyden einen gleichen Antheil an der Vollkommenheit eines Werks zuschreibt. Das Genie, und was man überhaupt Gaben der Natur nennt, sie bestehen in äußerlichen oder innerlichen Fähigkeiten, machen eigentlich die Grundlage des Künstlers aus; aber man würde sich sehr betrügen, wenn man glaubte, daß außer dem dann weiter nichts, als äußerliche Uebung in dem Mechanischen der Kunst hinzukommen müsse.

Man betracht: nur die Werke der Künstler, die vorzügliches Genie zeigen, wie Homer, oder Shakespear; so wird man sich bald überzeugen, daß sie die Gegenstände ihrer Kunst mit weit mehr Fleiß und Genauigkeit betrachtet und überlegt haben, als andre Menschen thun, und daß eben dieses ihr Genie in Stand gesetzt hat, sich in dem hellen Lichte zu zeigen, das wir bewundern. Aus jeder Schilderung sichtbarer Dinge, die Homer mit Fleiß einmischt, bemerkt man einen Menschen, der mit außerordentlicher Aufmerksamkeit jeden Gegenstand betrachtet, auf alles, was darin vorkommt, genau Acht hat, und es recht geflissentlich darauf anlegt, ihn in der höchsten Klarheit und Lebhaftigkeit zu sehen. Eben so deutlich erhellet aus Shakespears sittlichen und leidenschaftlichen Schilderungen, daß er sich ein ernstliches Studium daraus gemacht hat, jeden Charakter von einiger Kraft, jede Leidenschaft, bis auf das Innerste ihrer Beschaffenheit zu erforschen. Es ist deswegen eben so wichtig zu studiren, als Talente zu haben: denn beydes muß da seyn, wenn der Künstler groß werden soll.

Aber es ist bey der Theorie der Kunst nicht genug, daß man den Künstler von der Nothwendigkeit des Studirens überzeuge, man muß ihm auch sagen, wie er sein Studium am vortheilhaftesten einzurichten habe. Mancher geht lange in der Irre herum, und giebt sich viel Mühe, die ihm zuletzt wenig hilft, weil er auf Nebensachen studirt hat. Diejenigen Kunstrichter und Künstler, die gründlichen Unterricht zu der vortheilhaftesten Art, in jeder Kunst zu studiren, gäben, würden dadurch jungen Künstlern einen sehr wichtigen Dienst erweisen. Wir halten eine aus der Natur der Sachen hergeleitete Anweisung zum Studiren für nützlicher als alle Regeln, weil das wahre Studium jeden die Regeln selbst erfinden läßt.

Von dem allgemeinen Studiren, das überhaupt die Aufklärung des Verstandes und Erweiterung der Vorstellungskraft zum Zweck hat, und wodurch nicht nur der Künstler, sondern jeder andere Mensch, der sich künftig in Geschäfften, die vorzügliche Gemüthsgaben erfodern, hervorthun soll, zu seinem Berufe vorbereitet wird, wollen wir hier nicht sprechen, weil es den zukünftigen Künstler nicht allein angeht. Doch können wir nicht unangemerkt lassen, daß jede Uebung, wodurch die verschiedenen Anlagen des Genies überhaupt entwikelt werden, und jede Kenntniß, die den Gesichtskreis des Menschen überhaupt erweitert, auch dem Künstler höchst nützlich sey. Es hat zwar große Künstler gegeben, die von dem Schulstudien völlig entblößt gewesen. Aber es läßt sich allemal vermuthen, daß Unwissenheit und engere Schranken des Verstandes, die aus Mangel gründlicher Schulstudien herkommen, auch solche große Künstler in manchem Stük in der Kunst selbst einschränken. Man sagt, daß dem grossen Raphael die Einsichten einiger vortrefflicher Männer von großer Gelehrsamkeit, die er sich zu Freunden gemacht hat, in manchem Werke, wobey der Mangel an Studien sein Genie etwas würde gehemmet haben, sehr nützlich gewesen. Darum würden wir allemal rathen, dem künftigen Künstler, so viel es, ohne den Kunstübungen Abbruch zu thun, geschehen kann *), eine sogenannte gelehrte Erziehung zu geben. Wenn sie nur gründlich ist, so wird sie ihn gewiß künftig in der Kunst selbst einige Grade höher heben, die er ohne dieselbe nicht würde erreicht haben.

Wir haben aber hier eigentlich nur das Studium zu betrachten, das der Künst-

*) S. Uebungen.

Künstler bey reifern Jahren und blos in Absicht auf seine Kunst zu treiben hat. Dieses geht auf folgende Hauptpunkte: 1. Auf allgemeine Kenntniß des Menschen; 2. auf Kenntniß der besondern Charakters und Sitten ganzer Völker und einzeler Menschen; 3. auf Kenntniß der sichtbaren Natur, und 4. auf Kenntniß der Kunstwerke und der Künstler.

1. Im Grunde sind die schönen Künste nichts anders, als Künste, gewissen Absichten gemäß auf die Gemüther der Menschen zu würken *): und hieraus erhellet hinlänglich, wie wesentlich nothwendig jedem Künstler die Kenntniß der menschlichen Natur ist. Wie könnte er ohne sie wissen, was in jedem Fall erfodert wird, Eindrüke von gewisser Art auf die Gemüther zu machen? Dieses Studium muß der Künstler mit genauer Beobachtung seiner selbst anfangen. Er muß sich angewöhnen, auf alles, was in ihm selbst vorgeht, Acht zu haben, und vornehmlich jede Rührung, die mit merklicher Lust oder Unlust verbunden ist, folglich Begierde oder Abneigung erwekt, genau zu beobachten. Ein Mensch, der sich selbst nie klar und bestimmt bewußt ist, was er denkt und empfindet, kann auch andre nicht kennen lernen. Wie so viel tausend Menschen täglich sprechen, ohne jemals auf die Sprache, deren sie sich bedienen, Acht zu haben, um zu unterscheiden, wie vielerley Arten der Wörter vorkommen, und wie einige davon die Dinge, von denen man spricht, blos bezeichnen, andre ihre fortdaurende Beschaffenheit, noch andre vorübergehende Veränderungen darin ausdruken u. s. f.: so geht es auch überhaupt denen, die kein besonderes Studium daraus machen, mit der Kenntniß ihrer selbst; sie reden, handeln, fühlen sich bald angenehm, bald unangenehm gerühret u. s. w. ohne sich jemals der Dinge, die in ihnen vorgehen, deutlich bewußt zu seyn. Sie empfinden jede Leidenschaft, ohne von einer einzigen sagen zu können, was sie eigentlich ist, und wie sie entsteht; sie haben Gefallen oder Mißfallen an vorkommenden Dingen, und wissen nie zu sagen, was ihnen eigentlich daran gefällt, oder mißfällt. Solche Menschen gehören zum gemeinen Haufen, der überall mechanisch handelt, wie die Umstände es veranlassen, ohne recht zu wissen, was er thut, oder warum er so und nicht anders handelt.

Der Künstler, der sich selbst so wenig beobachtete, würde noch weit weniger wissen, was in den Gemüthern andrer Menschen vorgeht, folglich zu den wichtigsten Werken der Kunst untüchtig seyn. Durch fleißiges Nachdenken über seine Gedanken, Empfindungen, deren Veranlassung und Beschaffenheit aber wird er auch in Stand gesetzt, andre Menschen kennen zu lernen.

2. Allgemeine Kenntniß der menschlichen Natur ist dem Künstler noch nicht hinlänglich; er hat mehr, wie jeder andere nöthig, die mancherley Charaktere und Sitten der Menschen zu kennen. Denn diese sind der wichtigste Stoff, den jede Kunst bearbeitet; darum muß er ein besonderes Studium daraus machen, so vielerley Menschen, als ihm möglich ist, kennen zu lernen. Er muß sich die Gelegenheit machen, viel mit Menschen von allerley Art, Stand und Charakter umzugehen, vornehmlich aber diejenigen besondern Gelegenheiten zu Nutze machen, wo interessante Geschäffte sie in volle Würksamkeit setzen, da sich die Stärke des Genies und die Wärme des Herzens frey entwikeln können. Es ist nicht möglich, die Kenntnisse dieser Art, die dem Künstler nothwendig sind, anders, als durch einen ziemlich ausgearbeiteten Umgang

(* S. Künste.

gang zu erlangen; aber auch dieser würde wenig nützen, wenn der Künstler nicht unaufhörlich die Aufmerksamkeit gleichsam gespannt hielte, um alles, was das Innere der Menschen verräth, auf das genaueste zu bemerken.

Dieses Studium der Charaktere der Menschen wird aber erst alsdenn recht nützlich, wenn man hinlängliche Kenntniß der mancherley Arten der Geschäffte, der Angelegenheiten und mancherley durch einander laufenden Interessen, des öffentlichen und Privatlebens hat. Darum sollte der Künstler sich auch angelegen seyn lassen, diese Kenntnisse zu erwerben. Er kann damit anfangen, daß er erst das Volk, oder die bürgerliche Gesellschaft, in der er lebt, nach den verschiedenen Ständen, Geschäfften und Angelegenheiten jedes Standes, genau kennen lernt; dann kann er aus der Geschichte andre Völker und Staaten damit vergleichen, und so allmählig zu einer guten Kenntniß der Welt und des menschlichen Geschlechts gelangen.

3. Hiezu muß nun auch das Studium der sichtbaren Natur kommen. Man ruft dem Künstler von allen Orten her zu, die Natur sey die wahre Schule, wo er seine Kunst lernen könne; aber er muß auch wissen, wie er in dieser Schule studiren soll. Die Natur ist im eigentlichen Verstande die Lehrmeisterinn des Künstlers; weil sie gerade auf den Zwek arbeitet, den auch die schönen Künste sich vorsezen *). Der allgemeine Charakter der Werke der Kunst **) ist in allem, was die Natur hervorgebracht hat, anzutreffen. Durch tägliches Betrachten derselben wird der Geschmak gebildet. Gefühl des Schönen, der Einheit und Mannichfaltigkeit, Uebereinstimmung der äußern Form mit dem innern Charakter, der Harmonie aller Theile, der Wahrheit und Vollkommenheit, und kurz jeder Eigenschaft eines ganz vollkommenen Werkes, wird durch fleißiges und überlegtes Beobachten der mannichfaltigen Werke der Natur nothwendig geschärft. Zu diesem allgemeinen Vortheil kommt noch der besondere, daß die meisten Künste ihren zu bearbeitenden Stoff, die redenden aber ihre Bilder, zu Gleichnissen, Vergleichungen und Metaphern, in grossem Reichthum und Mannichfaltigkeit darin antreffen. Darum erleichtert die Kenntniß der Natur dem Künstler die Erfindung, und giebt ihm einen Reichthum sinnlicher Vorstellungen, die er auf das vortheilhafteste brauchen kann. Man wird daher fast immer finden, daß vorzügliche Künstler sehr genaue und fleißige Beobachter der ganzen sichtbaren Natur sind, die ihr Auge auf alles, was ihnen vorkommt, mit einer Art von unersättlicher Gierigkeit werfen. Und es geschieht nicht selten, daß man das Vergnügen hat, Dinge, die uns in den Werken großer Künstler am meisten gefallen, und die wir ihrer Erfindungskraft zugeschrieben haben, endlich in der Natur anzutreffen.

4. Endlich ist auch besonders das Studium der besten Kunstwerke selbst, eine sehr vortheilhafte Sache für den Künstler. Es ist eine allgemein erkannte Wahrheit, daß Beyspiele, wo nicht besser, doch schneller unterrichten, als Regeln; diese Beyspiele nun findet man in den Werken der besten Künstler. Wer Genie zu einer Kunst hat, bekommt sogleich bey Betrachtung vorzüglicher Werke mehr Licht über das Praktische derselben, als ein langer Unterricht ihm geben könnte. Zu einem vollkommenen Werke der Kunst gehören so sehr vielerley Dinge; es ist auch von dem besten Kunstgenie nicht zu erwarten, daß es gar alle von selbst erreichen werde. Ein Künstler ist in einem

*) S. Künste.
**) S. Werke der Kunst.

Punkt vorzüglich, ein andrer in einem andern. Darum werden nicht eher Werke, die in allen Theilen vollkommen sind, an den Tag kommen, bis grosse Künstler vielerley Werke ihrer Vorgänger gesehen haben, in denen sie stükweise jeden einzeln Theil der Kunst in seiner Vollkommenheit erbliken. Man sagt von dem großen Raphael selbst, daß er nicht eher zu der Höhe gekommen, in der wir ihn itzt bewundern, bis er die Gemählde des Michel Angelo gesehen hatte. Für junge Künstler könnte nichts wichtigeres gethan werden, als daß jeder vorzüglich große Künstler aufrichtig öffentlich bekannt machte, was er in einem oder dem andern Theile der Kunst, aus Betrachtung fremder Werke, gelernt hat.

Sowol in dieser, als in andern Absichten ist es nützlich, wenn gute Lebensbeschreibungen berühmter Künstler bekannt gemacht werden. Ihre Methoden zu studiren, die Umstände, in denen sie sich befunden, ihre Bekanntschaften, und alles, was überhaupt etwas zu ihrer Bildung beygetragen hat, kann andern zu wichtigen Lehren dienen.

Stukkatur.

(Baukunst)

Das Wort kommt vom italiänischen Stucco, welches eine Art Mörtel bedeutet, der aus Kalk und fein gestossenem Marmor gemacht wird. Aus diesem Stuk werden allerhand Zierrathen der Baukunst, als Laubwerk, Festone, Blumen und Früchte, Cartuschen u. d. gl. verfertiget, die man überhaupt Stukkaturarbeit nennt. In den Gebäuden werden vornehmlich die Gesimse und Deken der Zimmer mit Stukkaturarbeiten verzieret; man kann sie aber auch an den Aussenseiten anbringen, wenn sie nur dem Regen nicht allzusehr ausgesetzt sind. Hier zu Lande wird blos aus dem gemeinen Kalkmörtel, wie die Maurer ihn brauchen, und gebranntem Gyps ein Stuk gemacht, der auch aussen an den Gebäuden sehr dauerhaft ist. Es scheinet, daß Vitruvius von der Stukkaturarbeit unter dem Namen Coronarium opus spreche.

Der Stuk ist weich, wie Thon, und läßt sich also mit kleinen eisernen Spateln bearbeiten. Wenn er frisch angemacht ist, wozu weiter nichts erfodert wird, als daß man unter frischen Maurermörtel etwa die Hälfte (auch mehr oder weniger) gebrannten frischen Gyps mischt, so ist er ganz weich, und wird allmählig auf die Stelle, wo man Zierrathen anbringen will, aufgetragen. Nach einer kurzen Frist wird er etwas steifer, so daß man ihn entweder in Formen drüken, oder auf andre Weise nach Belieben bilden kann; währender Arbeit aber wird er immer steifer, so daß man ihn zulezt mit verschiedenen eisernen Instrumenten beschneiden, und beschaben kann, um allerhand feine Zierrathen herauszubringen. Nach wenig Tagen ist er schon so hart, wie ein troknener Thon, und mit der Zeit nimmt er auch eine mittelmäßige Steinhärte an. Wird er fleißig und sorgfältig, auch zu einer Zeit gemacht, da er völlig hart werden kann, ehe Frost oder Regen darüber geht, so ist er auch von aussen sehr dauerhaft, wie an vielen Häusern in Berlin zu sehen, wo dergleichen Arbeit zu Verzierungen der Fenstereinfassungen sehr gewöhnlich ist.

Diese Arbeit ist deswegen schätzbar, weil sie in Vergleichung dessen, was ähnliche Zierrathen, in harten Stein, oder auch nur in Holz geschnitzt, kosten, sehr geringen Aufwand erfodert. Aber wenn sie auch so gemißbraucht wird, wie seit etlichen Jahren in Berlin geschieht, daß man die Aussenseiten der Häuser ganz damit

damit überladet, so wird sie dem Auge des Kenners sehr zum Ekel.

* * *

Von der Stukkatur überhaupt handeln: **Joh. Aug. Corvinus** (Artis Sculptoriae, vulgo Stuccatoriae, Paradigmata, Aug. Vindel. 1708.) — **Joh. Melch. Croeker** (Das 22te = 29te Kap. der zweyten Abtheil. s. wohlanführenden Mahlers, handelt von Gypsarbeiten.) — **Anclais de Montamy** (Bey s. Traité des couleurs pour la Peint. en Email . . . . findet sich eine Art du Stuccateur.) — Appeal on the right of using Oil-cement or composition for Stucco, 1779. 8. — Als Stukkaturarbeiter sind vorzüglich bekannt: Margaritone († 1317. Wird für den Erfinder der Stukkaturarbeit gehalten.) Barth. Ridolfi (1560.) Giov. Nanni, da Udine genannt († 1564.) Leon. Ricciarelli (1570.) Luc. Romano (1586.) Aruhini und Branchi (1640.) Roncaioli (1660.) Giov. Fil. Bezzi (1690.) Giovb. Artario (1700.) Giovb. Genone (1700.) Ant. Disegna (1710.) Sant. Busi (1730.) Abond. Stazio — Mich. Costa (†) Clerici (1745.) Carpof. Mazzetti, Tencholagen (1750.) Gius. Artario († 1769.) Benign. Bossi u. a. m.

Stumme Spiel.

Der Theil der Vorstellung des Schauspieles, der ohne Reden geschieht. Man wagt es noch selten, einen etwas beträchtlichen Theil der Handlung auf der Bühne stillschweigend fortgehen zu lassen; daher das stumme Spiel nach der itzigen Beschaffenheit der Bühne vornehmlich bey den Personen statt hat, welche während der Zeit, da andre sprechen, entweder als Zuhörer, oder in andern Beschäfftigungen auf der Bühne sind. Die Furcht vor dem Stillschweigen hat indessen gar oft bey Dichtern sehr schwache frostige Scenen veranlasset. Es trifft sich bisweilen, daß die Leidenschaften auf das höchste gestiegen sind, oder daß sich ein unvermutheter, aber höchst merkwürdiger Zufall ereignet, da das Stillschweigen sehr natürlich wird. Dieses zu verhindern, läßt der Dichter bisweilen Nebenpersonen reden, aber so schwach und so frostig, daß ein ganzer Auftritt dadurch verdorben wird.

In wichtigen Auftritten geschieht es ganz natürlich, daß die Hauptpersonen in einem etwas langen und wichtigen Stillschweigen sind. Läßt man alsdann Nebenpersonen reden, so wird unsre Aufmerksamkeit von dem abgezogen, worauf sie allein sollte gerichtet seyn. Daher scheinet es schlechterdings nothwendig, daß bisweilen ganze Auftritte, oder doch Theile derselben stumm seyen.

Es sey aber, daß ein Auftritt ganz oder nur zum Theil stumm ist, so ist allemal das stumme Spiel ein sehr wichtiger Theil der Kunst des Schauspielers. Denn es kommt gar oft vor, daß wenigstens ein Theil der vorhandenen Personen eine Zeitlang entweder bloß zuhören, oder sonst keinen Antheil an der Unterredung haben. Alsdenn kann ihr stummes Spiel viel verderben oder gut machen. Es spricht entweder gar keiner; oder nur einer, und alle andre hören zu; oder es unterreden sich zwey, und andre hören zu; oder es sind Personen da, die weder reden noch zuhören, sondern für sich in Gedanken beschäfftiget sind. Dieß sind die vier Fälle des stummen Spiels.

In den drey ersten Fällen muß schlechterdings alles mit dem Inhalt der Rede übereinstimmen. Die, welche nicht reden, müssen den Redenden zuhören, und an ihren Stellungen, Mienen, Gebehrden und Bewegungen muß man den verschiedenen Eindruk der Rede sehen. Das stumme Spiel muß eine Aehnlichkeit mit der Begleitung der Instrumente beym Ge-

sang haben. Vor allen Dingen müssen die Schauspieler sich davor in Acht nehmen, daß ihr Spiel die Aufmerksamkeit auf die Hauptpersonen, welche itzt reden, nicht schwäche. Deswegen muß jede Mine, jede Stellung und Gebehrde gemäßigt seyn, daß sie nicht hervorsteche. Stumme Personen müssen sich immer erinnern, daß sie itzt den Redenden untergeordnet sind. Es darf kaum gesagt werden, daß das stumme Spiel nichts gegen den Geist des Auftritts enthalten müsse; denn dieses ist jedem offenbar. Aber dieses muß den Schauspielern auf das nachdrüklichste empfohlen werden, daß sie nichts gezwungenes und nichts künstliches machen. Weit besser wäre es, wenn sie gar nichts machten, und unbeweglich zuhörten. Nichts ist unerträglicher und der Täuschung, die beym Schauspiel so sehr nothwendig ist, mehr entgegen, als wenn man Zwang und Kunst sehen läßt. Der Zuschauer muß gar nicht gewahr werden, daß der Schauspieler auf sich selbst Achtung giebt.

In den Auftritten, wo eine stumme Person für sich steht und keinen Antheil an der Handlung nimmt, die alsdann die Hauptsache des Auftritts ausmacht, wäre zu wünschen, daß der Schauspieler gänzlich vergäße, daß noch jemand außer ihm auf der Bühne stehe. Er muß völlig so handeln, als wenn er ganz ohne Zeugen wäre. Aber vorher muß er genau nachdenken, wie weit sein Spiel den andern Personen untergeordnet sey.

Sturzrinne.
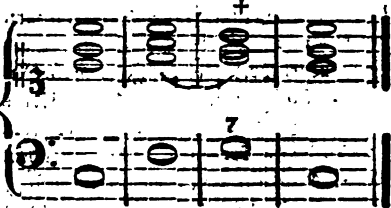
(Baukunst.)

Ein großes Glied, das an dem Kranz der Gesimse, auch an dem Fuß der Säulenstühle gebraucht wird. Man findet die Zeichnung davon im Artikel Glieder.

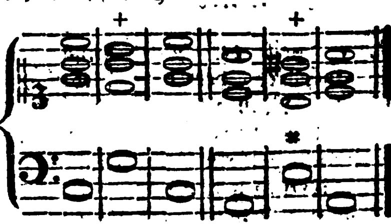
Subsemitonium.

(Musik.)

Die große Terz der Dominante, oder der untere halbe Ton sowol des Haupttones, als überhaupt jedes Tones, in den ausgewichen wird. Dieser Ton hat etwas von der Eigenschaft der wesentlichen kleinen Septime an sich; er unterhält, wie diese, den Ton, darin man ist, befördert jede Ausweichung *), und erregt allezeit das Gefühl des folgenden Accords der Tonica, bey dem er einen Grad über sich in die Tonica geht. Z. B.



Ohne das Subsemitonium, welches auch Semitonium modi genennet wird, kann kein vollkommener Schluß weder in der Moll- noch Dur-Tonart bewerkstelliget werden; mit ihm hingegen kann der Schluß auch ohne die wesentliche Septime vollkommen seyn, auf folgende Art:



Man hat in vielstimmigen Sachen wol darauf Acht zu geben, daß das Subsemitonium nicht verdoppelt werde; nicht allein, wenn der Fundamentalton im Baß angeschlagen wird, sondern auch bey den Verwechslungen

*) S. Ausweichung I Th. S. 283 und 284.

gen des Dominantenaccordes; weil jede Verdoppelung desselben hart klinget; und entweder verbotene Octavenfortschreitungen oder einen steifen Gesang verursachet *). Daher kann bey dem Sextenaccord des folgenden Beyspiels die Sexte des ersten Exempels verdoppelt werden, in dem zweyten aber nicht, weil sie das Subsemitonium ist.

6 ✱ 6 6

Sylbenmaaß.

Das Wort scheinet in verschiedenen Bedeutungen genommen zu werden. Ueberhaupt drükt es das regelmäßige Abmessen der Sylben aus, in sofern es auf ihre Länge und Kürze geht; wie wenn man sagte: die gebundene Rede unterscheide sich von der ungebundenen dadurch, daß in jener ein Sylbenmaaß beobachtet werde. Nach dieser Bedeutung wird es auch gebraucht, wenn man von einem Gedichte sagt, die Verse haben ein jambisches, oder trochäisches, oder ein nach einem andern herrschenden Fuß benenntes Sylbenmaaß. In diesem Sinne wird es ofte mit dem Worte Versart verwechselt; denn man sagt bisweilen auch eine jambische, trochäische u. d. gl. Versart. Man dehnet die Bedeutung bisweilen so weit aus, daß man die ganze metrische Beschaffenheit des Gedichts durch das Wort Sylbenmaaß ausdrükt. Diese Bedeutung hat es, wenn man vom elegischen, heroischen, dramatischen und lyrischen Sylbenmaaße spricht.

Wir schränken hier die Bedeutung blos auf die Beschaffenheit der Füße des Verses, ohne Rücksicht auf seine Länge und andre Eigenschaften ein, und schreiben allen Versen einerley Sylbenmaaß zu, wenn die Beschaffenheit ihrer Füße einerley ist, wie verschieden sie sonst in ihrer Länge seyen. Nach dieser Bedeutung sagen wir also, die Alpen, die Satyren und die meisten Oden von Haller haben dasselbe Sylbenmaaß; in sofern nämlich die Füße der Verse durchgehends Jamben sind.

Das Sylbenmaaß nennen wir gleichartig, wenn der Vers aus gleichen Füßen, als Jamben, Trochäen u. s. f. besteht, ungleichartig, wenn mehrere Füße, als Spondäen, Daktylen u. a. in demselben Vers zusammenkommen. So viel sey von der Bedeutung des Worts gesagt.

Unsre deutsche Dichter voriger Zeit, das ist, die, welche vor dem vierzigsten Jahre dieses laufenden Jahrhunderts geschrieben haben, waren gewohnt meistentheils in gleichartigem Sylbenmaaß zu dichten, und zwar vornehmlich in dem jambischen und trochäischen, welchem sie aber bisweilen einen Spondäus mit einmischten. Zum lyrischen Gedichte wählten sie kürzere jambische oder trochäische; zum erzählenden und lehrenden aber längere, und blos jambische Verse. Die lyrischen Strophen aber setzten sie bisweilen aus Versen von verschiedenem Sylbenmaaße zusammen. Aber von Versen von ungleichartigem Sylbenmaaße wußten sie wenig, und glaubten vermuthlich, daß unsre Sprache sich dazu nicht schike.

Da sie in der lyrischen Art weit mehr Lieder, als Oden dichteten, so war es in der That auch schiklich, bey gleichartigem Sylbenmaaße zu bleiben. Denn es scheinet, daß die durchaus gleichartige Empfindung, die zum Charakter des Liedes gehöret **), auch ein solches Sylbenmaaß erfodere. Nur in den Liedern von solchen Doppel-

*) S. Leitton.

**) S. Lied.

Doppelstrophen, da immer der zweyte Theil der Strophe der Empfindung eine veränderte Wendung gäbe, könnte es schiklich seyn, jeder Hälfte der Strophe ihr eigenes Sylbenmaaß zu geben. Doch wäre dieses auch nicht allemal nöthig, weil bisweilen blos die veränderte Länge des Verses dazu hinlänglich seyn könnte.

Es ist schon anderswo erinnert worden, *) wenn unsre Dichter angefangen haben ungleichartige Sylbenmaaße in dem Lyrischen und andern Versen zu versuchen. Es ist wahrscheinlich, daß die nähere Betrachtung der besondern Beschaffenheit der Ode diese Veränderung veranlasset habe. Man machte lyrische Verse, in denen mehrere Arten der Füße abwechselten, da in einem Vers bald ein Spondäus, bald ein Daktylus, bald ein Jambus oder Trochäus vorkam; und dieses ungleichartige Sylbenmaaß wurde auch in den zu einer Strophe gehörigen Versen abgeändert, da man vorher den Strophen nur durch die verschiedene Länge der Verse die Abänderung verschafft hatte. Nachdem die ersten Versuche von Pyra, Langen, Ramlern und einigen Verfassern der bremischen Beyträge Beyfall gefunden, wurden allmählig alle Arten des griechischen Sylbenmaaßes von unsern lyrischen Dichtern versucht. Aber Klopstok und Ramler sind darin am glüklichsten gewesen. Dem erstern haben wir auch den Hexameter zu danken. Dem Tonsetzer machen zwar diese Sylbenmaaße sehr viel mehr zu schaffen, um seinem Gesang dazu alle rhythmische Vollkommenheit zu geben, als da er blos Lieder von gleichartigem Sylbenmaaße in Musik zu setzen hatte. Doch wissen sich gute Tonsetzer auch aus diesen Schwierigkeiten herauszuziehen.

Das ungleichartige Sylbenmaaß hat seiner Natur nach mehr Mannichfaltigkeit, als das gleichartige; es gehört aber auch ein feineres und geübteres Ohr dazu, die Annehmlichkeiten desselben zu fühlen, als zu unsern alten gewöhnlichen Sylbenmaaßen. Darum würden wir immer noch rathen, solche Gedichte, die auch für unwissende, völlig ungeübte Leser bestimmt sind, nach unsern ehemaligen Sylbenmaaßen einzurichten. Herr Schlegel hat unsers Erachtens wol bewiesen, daß einerley Sylbenmaaß dennoch gar verschiedene Charaktere des Tones, vom Sanften und Zärtlichen bis zum Starken und Fürchterlichen, annehmen könne. *) Man muß sich darum noch nicht einbilden, daß das trochäische, oder jambische, oder ein anderes Sylbenmaaß sich mit Ausschluß anderer zu gewissen Charakteren allein schike.

* * *

Von den Sylbenmaaßen der Alten handeln besonders: Hephästion (De Metris, ex edit. Pauw, Ultraj. 1726. 4. gr. u. lat. d. A.) — Unter den Lateinern: Der Grammatiker Diomedes, im 3ten Buche, in der Ausgabe der alten Grammatiker von Putsch, Hanov. 1605. 4. S. 498 u. f.) — Priscianus (De versibus comicis, ebend. S. 1319.) — Marc. Serv. Honoratus (Ars de centum Metris, ebend. S. 1815. einzeln von L. v. Santen. Lugd. B. 1788. 8.) — Max. Victorinus (De carmine heroico, ebend. S. 1955. De ratione metrorum, ebend. S. 1965. — Beda (De metrica ratione, S. 2350.) — Ter. Maurus (De . . . Pedibus et Metris, ein Gedicht, ebend. S. 2383. auch einzeln, Mayl. 1497. fol. Par. 1531. 4. Ex off. Standr. 1584. 8. gedruckt.) — Marius Victorinus (De Orthogr. et Metris, Lib. IV. a. a. O. S. 2450.) — Mar. Plotius (De metris, ebend. S. 2623.) — Caes. Bassus

*) S. Lyrisch.

*) In seiner Abhandlung von der Harmonie des Verses.

Victorinus (De Metris, Fragm. ebend. S. 2663.) — Atil. Fortunatianus (De Metris, Fragm. ebend. S. 2671.) — Rufinus (De Metris Terentii, Plauti et alior. Comicor. ebend. S. 2710.) — Censorinus (De Metris Fragm. ebend. 2723.) — Fl. Mallius Theodorus (De Metris Lib. ed. Iac. Frider. Heusinger, Lugd. Bat. 1756. und 1766. 8.) — Nic. Perotti (Epist. De Generibus Metror. ac de Horat. et Sever. Boethii metris, Opus, Ven. 1497. 4.) — Gab. Faernus (Bey s. Ausg. des Terenz, Flor. 1565. 8. findet sich ein, de versibus comicis liber. aber unvollendet, welches F. W. Reiz seinem Rudens des Plautus, Lips. 1789. 8. wieder beydrucken lassen.) — Phil. Pareus (De metris comic. ac praecipue Plautinis, Comment. method. Frcft. 1638. 8.) — J. G. Seale (An Analysis of the greek Metres, L. 1784. 8.) — Uebrigens kommt eben diese Materie, natürlich in den Prosodien der ältern Sprachen, und Bemerkungen darüber in mehrern Schriftstellern, als, unter andern, in der Vorrede von Heath Not. ad Tragic. Vet. Dram. u. d. m. vor. — Auch gehört, im Ganzen, noch das 6te und 7te Buch von des Salinas Werke De Musica . . ., Salm. 1577. f. hieher. — —

Wegen der Sylbenmaaße der Neuern, s. den Art. Versart. — —

Symmetrie.

(Zeichnende Künste.)

Das Wort bedeutet zwar nach seinem Ursprunge das gute Verhältniß der Theile eines Ganzen gegen einander; man braucht es aber gemeiniglich in zeichnenden Künsten, um die Art der Anordnung auszudrüken, wodurch ein Werk in zwey gleiche, oder ähnliche Hälften getheilt wird. Diese Anordnung hat die Natur durchgehends in der äußern Form der thierischen Körper beobachtet. Niemand zweifelt daran, daß sie bey den thierischen Körpern die vollkommenste sey. Wenn man z. B. voraussezet, daß dem Menschen gewisse Gliedmaaßen paarweise, hingegen andre nur einzeln nöthig gewesen; so läßt sich leicht begreifen, daß gleiche und ähnliche Theile auch gleiche Stellen, jeder der einzelen aber auch seine ausschließende Stelle haben mußte, wenn die Form untadelhaft seyn sollte. Aus eben dem Grunde, warum der eine der beyden Aerme auf der rechten Seite, so wie er ist, gesetzt worden, mußte der andere linker Seite so gesetzt werden; und dieses gilt auch von andern Gliedern, die doppelt nöthig waren. Daher ist die Symmetrie in der Gestalt der thierischen Körper entstanden. In den Werken der Kunst wird sie deswegen überall, wo gleiche und ähnliche Theile nothwendig sind, ebenfalls beobachtet. So siehet man, daß an Häusern die Fenster eines Geschosses, die gleich und ähnlich seyn mußten, auch rechts und links aus der Mitte des Gebäudes gleich ausgetheilt sind.

Weil die Symmetrie aus den zu einem Werke nothwendig gehörigen gleichen und ähnlichen Theilen entsteht, so muß sie nicht auf die Werke ausgedehnt werden, die nicht nothwendig solche Theile haben. Es ist deswegen gar nicht nöthig, daß z. B. auch in der innern Einrichtung eines Gebäudes die eine Hälfte der andern gleich sey, um Symmetrie zu erhalten. Dergleichen unnütze und willkührliche Regeln verrathen vielmehr einen völligen Mangel an Verstand und Ueberlegung. Man muß nicht der Symmetrie halber ohne Noth gleiche und ähnliche Theile machen, sondern erst dann, wenn diese nothwendig sind, auf symmetrische Anordnung derselben denken. Darum ist es auch einfältig, wenn man in Anlegung der Gärten eine so ängstliche Symmetrie sucht, als bey der Außenseite der Gebäude. Hier ist gar

Doppelstrophen, da immer der zweyte Theil der Strophe der Empfindung eine veränderte Wendung gäbe, könnte es schiklich seyn, jeder Hälfte der Strophe ihr eigenes Sylbenmaaß zu geben. Doch wäre dieses auch nicht allemal nöthig, weil bisweilen blos die veränderte Länge des Verses dazu hinlänglich seyn könnte.

Es ist schon anderswo erinnert worden,*) wenn unsre Dichter angefangen haben ungleichartige Sylbenmaaße in dem Lyrischen und andern Versen zu versuchen. Es ist wahrscheinlich, daß die nähere Betrachtung der besondern Beschaffenheit der Ode diese Veränderung veranlasset habe. Man machte lyrische Verse, in denen mehrere Arten der Füße abwechselten, da in einem Vers bald ein Spondäus, bald ein Daktylus, bald ein Jambus oder Trochäus vorkam; und dieses ungleichartige Sylbenmaaß wurde auch in den zu einer Strophe gehörigen Versen abgeändert, da man vorher den Strophen nur durch die verschiedene Länge der Verse die Abänderung verschafft hatte. Nachdem die ersten Versuche von Pyra, Langen, Ramlern und einigen Verfassern der bremischen Beyträge Beyfall gefunden, wurden allmählig alle Arten des griechischen Sylbenmaaßes von unsern lyrischen Dichtern versucht. Aber Klopstok und Ramler sind darin am glüklichsten gewesen. Dem erstern haben wir auch den Hexameter zu danken. Dem Tonsetzer machen zwar diese Sylbenmaaße sehr viel mehr zu schaffen, um seinem Gesang dazu alle rhythmische Vollkommenheit zu geben, als da er blos Lieder von gleichartigem Sylbenmaaße in Musik zu setzen hatte. Doch wissen sich gute Tonsetzer auch aus diesen Schwierigkeiten herauszuziehen.

Das ungleichartige Sylbenmaaß hat seiner Natur nach mehr Mannichfaltigkeit, als das gleichartige; es gehört aber auch ein feineres und geübteres Ohr dazu, die Annehmlichkeiten desselben zu fühlen, als zu unsern alten gewöhnlichen Sylbenmaaßen. Darum würden wir immer noch rathen, solche Gedichte, die auch für unwissende, völlig ungeübte Leser bestimmt sind, nach unsern ehemaligen Sylbenmaaßen einzurichten. Herr Schlegel hat unsers Erachtens wol bewiesen, daß einerley Sylbenmaaß dennoch gar verschiedene Charaktere des Tones, vom Sanften und Zärtlichen bis zum Starken und Fürchterlichen, annehmen könne.*) Man muß sich darum noch nicht einbilden, daß das trochäische, oder iambische, oder ein anderes Sylbenmaaß sich mit Ausschluß anderer zu gewissen Charakteren allein schike.

* * *

Von den Sylbenmaaßen der Alten handeln besonders: Hephästion (De Metris, ex edit. Pauw, Ultraj. 1726. 4. gr. u. lat. 8. A.) — Unter den Lateinern: Der Grammatiker Diomedes, im 3ten Buche, in der Ausgabe der alten Grammatiker von Putsch, Hanov. 1605. 4. S. 498 u. f.) — Priscianus (De versibus comicis, ebend. S. 1319.) — Marc. Serv. Honoratus (Ars de centum Metris, ebend. S. 1815. einzeln von L. v. Santen. Lugd. B. 1788. 8.) — Max. Victorinus (De carmine heroico, ebend. S. 1955. De ratione metrorum, ebend. S. 1963. — Beda (De metrica ratione, S. 2350.) — Ter. Maurus (De ... Pedibus et Metris, ein Gedicht, ebend. S. 2383. auch einzeln, Meyl. 1497. fol. Par. 1531. 4. Ex off. Standr. 1584. 8. gedruckt.) — Marius Victorinus (De Orthogr. et Metris, Lib. IV. a. a. O. S. 2450.) — Mar. Plotius (De metris, ebend. S. 2623.) — Caes. Bassus

*) S. Lyrisch.

*) In seiner Abhandlung von der Harmonie des Verses.

Bassus (De Metris, Fragm. ebend. S. 2665.) — Atil. Fortunatianus (De Metris, Fragm. ebend. S. 2671.) — Rufinus (De Metris Terentii, Plauti et alior. Comicor. ebend. S. 2710.) — Censorinus (De Metris Fragm. ebend. 2723.) — M. Mallius Theodorus (De Metris Lib. ed. Iac. Frider. Heusinger, Lugd. Bat. 1756. und 1766. 8.) — Nic. Perotti (Epist. De Generibus Metror. ac de Horat. et Sever. Boethii metris, Opus, Ven. 1497. 4.) — Gab. Faernus (Bey s. Ausg. des Terenz, Flor. 1565. 8. findet sich ein, de versibus comicis liber. aber unvollendet, welches J. W. Reiz seinem Rudens des Plautus, Lips. 1789. 8. wieder beydrucken lassen.) — Phil. Pareus (De metris comic. ac praecipue Plautinis, Comment. method. Frcft. 1638. 8.) — J. G. Seale (An Analysis of the greek Metres, L. 1784. 8.) — Uebrigens kommt eben diese Materie, natürlich in den Prosodien der ältern Sprachen, und Bemerkungen darüber in mehrern Schriftstellern, als, unter andern, in der Vorrede von Heath Not. ad Tragic. Vet. Dram. u. d. m. vor. — Auch gehört, im Ganzen, noch das 6te und 7te Buch von des Salinas Werke De Musica . . . , Salm. 1577. f. hieher. — —

Wegen der Sylbenmaaße der Neuern, s. den Art. Versart. — —

Symmetrie.

(Zeichnende Künste.)

Das Wort bedeutet zwar nach seinem Ursprunge das gute Verhältniß der Theile eines Ganzen gegen einander; man braucht es aber gemeiniglich in zeichnenden Künsten, um die Art der Anordnung auszudrüken, wodurch ein Werk in zwey gleiche, oder ähnliche Hälften getheilt wird. Diese Anordnung hat die Natur durchgehends in der äußern Form der thierischen Körper beobachtet. Niemand zweifelt daran, daß sie bey den thierischen Körpern die vollkommenste sey. Wenn man z. B. voraussezet, daß dem Menschen gewisse Gliedmaaßen paarweise, hingegen andre nur einzeln nöthig gewesen; so läßt sich leicht begreifen, daß gleiche und ähnliche Theile auch gleiche Stellen, jeder der einzelen aber auch seine ausschließende Stelle haben mußte, wenn die Form untadelhaft seyn sollte. Aus eben dem Grunde, warum der eine der beyden Aerme auf der rechten Seite, so wie er ist, gesetzt worden, mußte der andere linker Seite so gesetzt werden; und dieses gilt auch von andern Gliedern, die doppelt nöthig waren. Daher ist die Symmetrie in der Gestalt der thierischen Körper entstanden. In den Werken der Kunst wird sie deswegen überall, wo gleiche und ähnliche Theile nothwendig sind, ebenfalls beobachtet. So siehet man, daß an Häusern die Fenster eines Geschosses, die gleich und ähnlich seyn mußten, auch rechts und links aus der Mitte des Gebäudes gleich ausgetheilt sind.

Weil die Symmetrie aus den zu einem Werke nothwendig gehörigen gleichen und ähnlichen Theilen entsteht, so muß sie nicht auf die Werke ausgedehnt werden, die nicht nothwendig solche Theile haben. Es ist deswegen gar nicht nöthig, daß z. B. auch in der innern Einrichtung eines Gebäudes die eine Hälfte der andern gleich sey, um Symmetrie zu erhalten. Dergleichen unnütze und willkührliche Regeln verrathen vielmehr einen völligen Mangel an Verstand und Ueberlegung. Man muß nicht der Symmetrie halber ohne Noth gleiche und ähnliche Theile machen, sondern erst dann, wenn diese nothwendig sind, auf symmetrische Anordnung derselben denken. Darum ist es auch einfältig, wenn man in Anlegung der Gärten eine so ängstliche Symmetrie sucht, als bey der Aussenseite der Gebäude. Hier ist gar

gar kein Grund dazu vorhanden, daß zu beyden Seiten einer Allee gleiche und ähnliche Theile seyen sollen; folglich fällt auch da die Symmetrie weg; sie schiket sich da eben so wenig, als in einer Landschaft. Auch der schlechteste Mahler wird sich hüten, eine solche zu mahlen, die aus zwey gleichen und ähnlichen Hälften bestehet.

Eben so wird sie auch in den gewöhnlichen Balleten, da die Figuranten allemal rechts und links auf gleiche Weise vertheilt sind, gemißbraucht. Daraus entstehet ein eben so steifes und gezwungenes Wesen, als man in einigen alten Gemählden, sieht, in denen die Personen symmetrisch gestellt worden.

Ueberhaupt ist also die Symmetrie diese besondere Art der Ordnung, da gleiche Theile auch gleich gestellt werden. Daher entstehet in den Werken, wo dieses Statt hat, eine Mitte, die gleichsam den Augenpunkt ausmacht. Es ist aber für die symmetrische Anordnung vortheilhaft, daß das Auge sogleich nach dieser Mitte gerichtet werde, aus welcher das Ganze mit der größten Leichtigkeit zu übersehen ist. Daher kommt es, daß die Baumeister insgemein die Mitten der Außenseiten an Gebäuden durch besondere Zierrathen unterscheiden, damit sie sogleich bemerkt werden.

Symphonie.

(Musik.)

Ein vielstimmiges Instrumentalstük, das anstatt der abgekommenen Ouvertüren gebraucht wird. Die Schwierigkeit eine Ouvertüre gut vorzutragen, und die noch größere Schwierigkeit, eine gute Ouvertüre zu machen, hat zu der leichteren Form der Symphonie, die Anfangs aus ein oder etlichen fugirten Stüken, die mit Tanzstüken von verschiedener Art abwechselten, bestand, und insgemein Partie genennt wurde, Anlaß gegeben. Die Ouvertüre erhielt sich zwar noch vor großen Kirchenstüken und Opern; und man bediente sich der Partien blos in der Kammermusik: allein man wurde der Tanzstüke, die ohne Tanz waren, auch bald müde, und ließ es endlich bey ein oder zwey fugirten oder unfugirten Allegros, die mit einem langsamern Andante oder Largo abwechselten, bewenden. Diese Gattung wurde Symphonie genennt, und sowol in der Kammermusik, als vor Opern und Kirchenmusiken eingeführet, wo sie noch itzt im Gebrauch ist. Die Instrumente, die zur Symphonie gehören, sind Violinen, Bratsche und Baßinstrumente; jede Stimme wird stark besetzt. Zum Ausfüllen oder zur Verstärkung können noch Hörner, Hoboen und Flöten dazu kommen.

Man kann die Symphonie mit einem Instrumentalchor vergleichen, so wie die Sonate mit einer Instrumentalcantate. Bey dieser kann die Melodie der Hauptstimme, die nur einfach besetzt ist, so beschaffen seyn, daß sie Verzierung verträgt, und oft sogar verlanget. In der Symphonie hingegen, wo jede Stimme mehr wie einfach besetzt wird, muß der Gesang den höchsten Nachdruk schon in den vorgeschriebenen Note nenthalten und in keiner Stimme die geringste Verzierung oder Coloratur vertragen können. Es dürfen auch, weil sie nicht wie die Sonate ein Uebungsstük ist, sondern gleich vom Blatt getroffen werden muß, keine Schwierigkeiten darin vorkommen, die nicht von vielen gleich getroffen und deutlich vorgetragen werden können.

Die Symphonie ist zu dem Ausdruk des Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschikt. Ihr Endzwek ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder

oder in ein Kammerconcert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten. Soll sie diesem Endzweck vollkommen Genüge leisten, und ein mit der Oper oder Kirchenmusik, der sie vorhergeht, verbundener Theil seyn, so muß sie neben dem Ausdruk des Großen und Feyerlichen noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfassung setzt, die das folgende Stük im Ganzen verlangt, und sich durch die Schreibart, die sich für die Kirche, oder das Theater schikt, unterscheiden.

Die Kammersymphonie, die ein für sich bestehendes Ganzes, das auf keine folgende Musik abzielet, ausmacht, erreicht ihren Endzweck nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der besten Kammersymphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Baßmelodien und Unisoni, concertirende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattirungen des Forte und Piano, und vornehmlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruk zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Würkung ist. Hiezu kömmt noch die Kunst, alle Stimmen in und mit einander so zu verbinden, daß ihre Zusammentönung nur eine einzige Melodie hören läßt, die keiner Begleitung fähig ist, sondern wozu jede Stimme nur das Ihrige beyträgt. Ein solches Allegro in der Symphonie ist, was eine pindarische Ode in der Poesie ist; es erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers, und erfodert denselben Geist, dieselbe erhabene Einbildungskraft, und dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glüklich zu seyn. Die Allegros in den Symphonien des Niederländers Vanmaldere, die als Muster dieser Gattung der Instrumentalmusik angesehen werden können, haben alle vorhin erwähnte Eigenschaften, und zeugen von der Größe ihres Verfassers, dessen frühzeitiger Tod der Kunst noch viele Meisterstücke dieser Art entrissen hat.

Das Andante oder Largo zwischen dem ersten und letzten Allegro hat zwar keinen so nahe bestimmten Charakter, sondern ist oft von angenehmen, oder pathetischem, oder traurigen Ausdruk; doch muß es eine Schreibart haben, die der Würde der Symphonie gemäß ist, und nicht, wie es zur Mode zu werden scheinet, aus bloßen Tändeleyen bestehen, die wenn man doch tändeln will, eher in einer Sonate angebracht werden, oder in Symphonien vor comischen Operetten einen guten Platz haben können.

Die Opernsymphonien nehmen mehr oder weniger von der Eigenschaft der Kammersymphonie an, nachdem es sich zu dem Charakter der vorzustellenden Oper schikt. Doch scheint es, daß sie weniger Ausschweifung vertragen, und auch nicht so sehr ausgearbeitet seyn dürfen, weil der Zuhörer mehr auf das, was folgen soll, als auf die Symphonie selbst, aufmerksam ist. Da die mehresten unserer großen Opern denselben Charakter und eine bloße Ohren- und Augenverblendung zum Grund zu haben scheinen, so thut die Symphonie schon ihre Würkung, wenn sie auch nur blos wolklingend lärmet. Wenigstens haben die Opernsymphonien der Italiäner niemals eine andre Eigenschaft. Die Instrumente lärmen in den Allegros über einen Trommelbaß und drey Accorden, und tändeln in

ist den Andantinos ohne Kraft und Ausdruk; auch achtet kein Zuhörer in Italien auf die Symphonie. Graun hat ungleich mehr Kunst und Charakter in seine Opernsymphonien gebracht; doch fehlte seiner zärtlichen Seele das hiezu nöthige Feuer. Der schöne Gesang, der ihn nie verließ, so schätzbar er auch ist, ist in jeder Symphonie doch nur von matter Würkung. Man glaubt eine feurige Opernarie zu hören, die von Instrumenten vorgetragen wird. Graun würde in diesem Fach von seinem Bruder, dem verstorbenen Concertmeister, übertroffen worden seyn, der in einigen Kammersymphonien den wahren Geist der Symphonie getroffen hat. Auch hat Hasse ihn hierin übertroffen, obgleich dessen Opernsymphonien auch viel arienmäßiges haben.

Die Franzosen suchen in ihren Symphonien vor den Operetten Tändeleyen mit erhabenen Gedanken abzuwechseln. Aber alle ihre Erhabenheit artet in Schwulst aus; man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur die erste die beste französische Symphonie in Partitur sehen, oder anhören. Da die Operetten überhaupt mehr Charakteristisches, als die grossen Opern haben, so ist es nicht ausgemacht, daß es jedesmal eine Symphonie seyn müsse, womit das Stük anfängt. Manche Operette kann einen Charakter haben, wozu sich das Große der Symphonie gar nicht schikt. Hier wäre Gelegenheit, neue Formen zu erfinden, die jedem Stük angemessen wären, und denen man den allgemeinen Namen Introduction geben könnte, damit sie nicht mit der Symphonie, die eigentlich immer nur die Pracht und das Große der Instrumentalmusik zum Endzwek haben sollte, verwechselt würden.

Die Kirchensymphonie unterscheidet sich von den übrigen vornehmlich durch die ernste Schreibart. Sie besteht oft nur aus einem einzigen Stük. Sie verträgt nicht, wie die Kammersymphonie, Ausschweifungen oder Unordnung in den melodischen und harmonischen Fortschreitungen, sondern geht in gesetzten und nach Beschaffenheit des Ausdruks des Kirchenstüks geschwinderen oder langsamern Schritten fort, und beobachtet genau die Regel des Satzes. Sie hat statt des Prächtigen oft eine stille Erhabenheit zum Endzwek, und verträgt am besten eine pathetische und wol ausgearbeitete Fuge.

* * *

Symphonien haben, unter mehrern, gesetzt: Joh. Adam, C. F. Abel, Azais, C. P. E. Bach, J. C. Bach, George und Franz Benda, Ant. Bailleux, Frz. Beck, L. Boccherini, J. J. C. Bode, Bonesi, Brochi, Ant. Bulant, Gius. Cambini, Chrstn. Cannabich, Giad. Cosmi, Czarth, Desormery, Devienne, Dittersdorf, C. Eichner, Mich. Esser, Ant. Filz, Förster, Flor. L. Gaßmann, J. J. G. Gayer, G. Gebel, Frc. Jos. Gossec, J. Th. Greiner, C. H. Graun, J. G. Graun, Joh. Hartmann, Hasse, Haydn, C. F. Hennig, Hoezk, Leop. Hofmann, Frz. Ant. Hofmeister, Horn, Ign. Holzbauer, J. W. Hertel, Janitsch, Frz. Ign. Kaa, A. Kammel, J. F. Klöffer, v. Kospoth, G. A. Kreusner, Frz. Kraft, Kürzinger, F. P. Kunzen, Lampugnant, Leehmanns, C. G. Lidarti, Lorenziti, Andr. Luchesi, L. Maier, G. B. Martini, A. W. F. Misliwezek, Miraglio, Mozart, Neruda, G. Pugnani, Raab, Richter, Riedt, Rose, Stamitz, Schwindel, M. G. Treschi. Vanmalder, Wagenseil, — u. v. a. m. —

System.
(Musik.)

Das Wort hat mehrere Bedeutungen. Die Griechen nannten jedes Intervall, in sofern es als aus zwey oder

oder mehr andern zusammengesetzt betrachtet wird, System: in diesem Sinne kann die Octave so genennt werden, in sofern sie aus einer Quart und einer Quinte zusammengesetzt ist; die Quinte, in sofern sie aus einer kleinen und einer großen Terz zusammengesetzt ist u. s. f. In besonderm Sinne wurde der Name der Quarte gegeben, in sofern sie auf verschiedene Arten aus kleinern Intervallen zusammengesetzt wurde, deren Beschaffenheit die sogenannten Genera, oder Gattungen des Systems ausmachten, nämlich das enharmonische, chromatische und diatonische. Auch die ganze Reihe der Töne, die von den freyen Sayten eines Instruments angegeben wurden, hieß das System; daher denn endlich auch die Bedeutung des Worts gekommen ist, nach der es die ganze Reihe aller in der Musik brauchbaren Töne vom tiefsten bis zum höchsten anzeiget. Zu allen diesen Bedeutungen kommt in der heutigen Musik noch die, nach der man auch den fünf Linien, auf welche die Noten gesetzt werden, den Namen des Systems giebt; insgemein aber werden diese Linien das Notensystem genennt.

Wir werden in diesem Artikel drey zur Theorie der Musik gehörige Punkte betrachten, von denen das Wort System gebraucht wird. 1. Das System einer diatonischen Octave; 2. das System aller im Bezirk einer Octave liegenden, in der heutigen Musik brauchbaren Töne, und 3. die Reihe aller Töne unsrer Musik vom tiefsten bis zum höchsten.

1. Ohne Zweifel haben die Menschen lange gesungen, ehe es einem nachdenkenden Kopf einfiel, eine Reihe bestimmter Töne für den Gesang festzusetzen. Die Geschichte sagt uns nichts Zuverläßiges von der Erfindung eines Tonsystems; aber da der menschliche Geist sich in allen Zeiten in dem allgemeinen Gange, auf dem er seine Erfindungen macht, gleich bleibet, so haben wir hier nicht nöthig, uns in der Dunkelheit des höchsten Alterthums um Nachrichten von dem Ursprung desselben umzusehen. Wir kennen noch genug halbwilde Völker, die ohne festgesetztes Tonsystem Lieder singen; und es ist zu vermuthen, daß die Griechen und andre Völker des Alterthums, bey denen die Musik zu einer ordentlichen Kunst geworden, es eben so werden gemacht haben. Der natürliche Sänger wählt die Töne, wie die Empfindung sie ihm in die Kehle legt, und weiß von keinem System aus dem er sie zu wählen hätte. Wenn man einigen Reisebeschreibern glauben sollte; so müßte man auf die Vermuthung fallen, daß unser heutiges diatonisches System der menschlichen Kehle natürlich und gleichsam angebohren wäre. Denn sie geben uns von verschiedenen Völkern, die bloße Naturalisten im Singen sind, Lieder nach unserm diatonischen System in Noten gesetzt. Aber man kann sich darauf wenig verlassen; und vermuthlich würde ein heutiger Neger oder Irokese sein von einem Europäer diatonisch aufgesetztes Lied, wenn es ihm vorgesungen würde, eben so wenig erkennen, als Cicero seine Reden, von einem heutigen Schüler declamirt, erkennen würde.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß der Gebrauch der Instrumente den Einfall, gewisse Töne festzusetzen, erzeugt habe. Sowol Pfeifen, als besaytete Instrumente sind Erfindungen, auf die auch halbwilde Völker leicht fallen. Wollte nun der Erfinder eines solchen Instruments etwas singbares darauf herausbringen, so mußte er nothwendig ein System von Tönen darauf festsetzen, weil das Instrument nicht so wie die Kehle jeden Ton angiebt, den das Ohr des Spielers verlangt, sondern nur die festge-

feſtgeſetzten, die ſeine Beſchaffenheit allein hervorbringen kann.

Wenn wir alſo ſetzen, Mercurius, oder wer der ſonſt ſeyn mag, der zuerſt den Einfall gehabt, zwiſchen die Hörner eines Stierſchädels einige Sayten zu ſpannen, und dieſe Lyra zur Begleitung ſeiner Lieder zu brauchen, ſey nun in der Arbeit begriffen, dieſen Sayten eine Stimmung zu geben, die ſein Gehör befriedige: ſo entſteht die Frage, was er etwa für Gründe haben möchte, dieſe Sayten ſo und nicht anders zu ſtimmen; oder man kann fragen, wie wird dieſer Erfinder wahrſcheinlicher Weiſe ſeine Sayten ſtimmen? Da man natürlicher Weiſe voraußſetzen kann, er habe ſchon lange vorher ſich im Singen geübet; ſo wird man auch annehmen können, er werde die Töne, die ihm in ſeinen Liedern am meiſten gefallen, auf das Inſtrument zu bringen ſuchen, nämlich die gefälligſten Conſonanzen. Es kann aber zu unſrer Abſicht hinreichend ſeyn, wenn wir uns hier blos an die alte Tradition der Griechen halten, und die allgemeine Frage an dieſem beſondern Fall unterſuchen. Die Erfindung der Lyra wird dem Mercurius zugeſchrieben; und man ſagt, er habe ſie mit vier Sayten beſpannt, die ſo geſtimmt geweſen, daß die tiefſte gegen die höchſte die Octave, gegen die zweyte die Quarte, und gegen die dritte die Quinte angegeben habe. Folglich hätte das erſte Syſtem aus vier Tönen beſtanden, die ſich ſo gegen einander verhalten, wie in unſerm Syſtem die Töne C, F, G, c.

So großes Mißtrauen ich ſonſt in die Sagen der Griechen ſetze, ſo kommt mir dieſe doch wahrſcheinlich vor. Ich glaube, daß in jedem Lande der Welt, wo die Menſchen einiges Gefühl für Wolklang haben, ein Syſtem, das nicht mehr als vier Sayten haben ſollte, nach einigen Verſuchen gerade ſo würde geſtimmt werden; weil dieſe Intervalle die ſind, die man durch Probiren bey allmähliger Erhebung der Stimme am leichteſten entdeken und ins Gehör faſſen kann. Es iſt ganz natürlich, daß der Sänger, der ſeinem Inſtrument vier Töne geben will, mit ſeiner Stimme vielfältige Verſuche machen werde, um die vier Töne zu entdeken, die ihm als die angenehmſten vorkommen. Nun weiß aber jedermann, daß es nicht möglich iſt, ein Syſtem von vier Sayten zu finden, die überhaupt mehr Harmonie geben, und ſich zum Einſtimmen bey dem Geſang, oder zur Begleitung beſſer ſchiken, als gerade dieſe vier, die eine Octave, zwey Quinten und zwey Quarten enthalten. Hiezu kommt aber noch, daß jedes dieſer Intervalle, wenn man es durch Probiren der Stimme einmal getroffen hat, ſich ſehr leichte wiederholen und ins Gehör faſſen läßt. Deswegen waren die angezeigten vier Töne am leichteſten zu entdeken, und auf dem Inſtrument zu ſtimmen; und aus dieſem Grunde halten wir die griechiſche Sage für ſo wahrſcheinlich, daß wir alles fernere Nachforſchen über die erſte Beſchaffenheit des einfachſten Tonſyſtems für überflüßig halten, da dieſes der wahrſcheinlichſten Erwartung hinlänglich genug thut.

Nun war freylich mit dieſem erſten Tonſyſtem wenig auszurichten. Indeſſen ſoll doch die Lyra eine ziemliche Zeitlang nur dieſe vier Töne gehabt haben. Wenn dies iſt, ſo müſſen wir vermuthen, daß die Sänger nicht auf jeden Ton, den ſie geſungen, auch eine Sayte der Lyra werden angeſchlagen, ſondern es ſo gemacht haben, wie noch itzt geſchieht, da man auf einen Baßton viel andere Töne in der Höhe ſingt. Alſo werden die Sänger ihren Geſang nach Gutdünken aus der Kehle herausgebracht, und etwa bisweilen, wo ſie glaubten, daß es ſich am beſten ſchike, die eine

eine oder andre Sayte ihrer Lyra dazu angeschlagen haben. Dieses ist, nach unserm Vermuthen, die älteste Weise zu singen, und den Gesang mit einem Instrument zu begleiten.

Nun wurde dieses System von vier Sayten allmählig durch neue Töne vermehret. Boethius sagt, Choröbus, des Lydischen Königs Athis Sohn, habe die fünfte, Hyagnis die sechste, Terpander die siebente, und Lychaon aus Samos die achte Sayte hinzugethan. Andre schreiben die allmähligen Vermehrungen des Systems andern zu; keiner aber sagt uns eigentlich, wie es vermehrt worden. Da wir es für überflüßig, auch wol gar für unmöglich halten, diesen höchst zweifelhaften Punkt der Geschichte der Kunst aus Vergleichung der alten Nachrichten in ein volles Licht zu setzen, so begnügen wir uns, blos einige wahrscheinliche Muthmaßungen über den Ursprung des alten diatonischen Systems hier beyzubringen.

Vorläufig merken wir an, daß man die Erfindung oder Zusetzung neuer Sayten nicht so verstehen müsse, als wenn die Erfinder blos in der Höhe oder Tiefe der Lyra eine neue Sayte hinzugefügt hätten, um ihr einen weitern Umfang zu geben. Die Erfindung bestund darin, daß die grössern Intervalle, nämlich Quart und Quinte, in dem System des Mercurius allmählig durch dazwischen gesetzte Töne ausgefüllt worden. Dieses läßt sich aus dem Namen abnehmen, den die Griechen der Octave gegeben haben *), der deutlich anzeiget, daß sie den Bezirk der Octave für den Umfang des ganzen Systems gehalten haben, der gar alle Töne in sich begriffe. Sayten, die über die Octave herausgingen, gaben also keine neue Töne, sondern wiederholten nur die schon vorhandenen, eine Octave höher, oder tiefer. Dieses kann man so wenig eine Erfindung nennen, als man einem Orgelbauer eine Erfindung zuschreiben würde, der seiner Orgel in der Höhe, oder Tiefe über den gewöhnlichen Umfang noch ein paar Töne zusetzen würde.

Demnach bestund die Erfindung neuer Sayten darin, daß zwischen die ursprünglichen Sayten andre gesetzt wurden, die gut einpaßten.

Zufolge der vorher angeführten Sage bestund das älteste System des Mercurius aus vier Sayten, die zwey Tetrachorde, oder Quarten ausmachten. Wir wollen uns dieses System, nach unsrer heutigen Art die Töne zu bezeichnen, so vorstellen:

A — D | E — a.

Es bestund also aus zwey Quarten, A — D, und E — a, und aus zwey Quinten, A — E und D — a. Daß aber die Alten dieses System als ein System von zwey Quarten angesehen haben, ist daraus klar, weil es hernach, als sich ihre Töne sehr vermehrt hatten, zur beständigen Gewohnheit worden, sie nach Quarten zu stimmen. Die oberste und unterste Sayte eines Tetrachords, als A und D, wurden zuerst nach einer reinen Quarte gestimmt, hernach stimmte man die dazwischen liegenden Töne.

Nun entsteht also die Frage, nach was für einem Grundsatz die Erfinder neuer Töne mögen verfahren haben, um zwischen A und D, oder zwischen E und a, neue Sayten zu setzen.

Da die Quarte das Hauptintervall dieses ersten Systems war, so scheinet es natürlich, daß dem ersten Vermehrer eingefallen sey, dem zweyten Ton des Systems D auch eine Quarte zu geben. Wenn wir diese durch G bezeichnen, so hat das System nun fünf Sayten, A — D | E — G — a.

Will man diese Töne in Zahlen ausdruken, und für den tiefsten Ton A die Zahl 1 setzen, so würden nun

*) S. Octave.

die fünf Saysen dieses Systems folgende Verhältnisse haben:

1 $\frac{3}{4}$

A — D | E — G — a

1 $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{1}{2}$

1 — $\frac{3}{4}$

Nun kann einem zweyten Vermehrer eben so leicht eingefallen seyn, auch dem Ton E eine Unterquarte zu geben, so wie jeder der andern Töne seine Unterquarte hatte. Nämlich a hatte E zu seiner Unterquarte, G hatte D, und D hatte A. Giebt man nun dem Ton E auch seine Unterquarte und nennt sie B, so bekommt man ein System von sechs Sayten, in folgenden Verhältnissen:

A — B — D | E — G — a.

1. $\frac{8}{9}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{2}{3}$. $\frac{9}{16}$. $\frac{1}{2}$.

Dieses machte nun ein System von vier in einander geschobenen Tetrachorden aus, nämlich A — D; B — E; D — G; E — A. Hier hatte jeder Ton seine reine Quarte, nur der Ton G ausgenommen. Wollte man diesem auch seine Quarte geben, die das Verhältniß von $\frac{27}{64}$ haben müßte, so käme man schon über das zweyte der ursprünglichen Tetrachorde E — a heraus. Wir können aber setzen, der Erfinder dieser neuen Quarte habe diesen Ton $\frac{27}{64}$ um eine Octave heruntergestimmt; alsdann bekommen wir zwischen B und D den neuen Ton C in dem Verhältniß von $\frac{27}{32}$. Wenn man nun auch diesem noch seine Oberquarte giebt, die das Verhältniß von $\frac{81}{128}$ haben muß, so bekommt man folgendes System von acht Sayten:

A. B. C. D. E. F. G. a.

1. $\frac{8}{9}$. $\frac{27}{32}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{2}{3}$. $\frac{81}{128}$. $\frac{9}{16}$. $\frac{1}{2}$.

Setzet man nun dieses System wieder in einer zweyten Octave oder noch weiter fort: so that jeder Ton seine reine Ober- und Unterquarte, den einzigen Ton F ausgenommen, dem in der zweyten Octave seine Oberquarte $\frac{243}{512}$ fehlet. Wollte man aber auch diese einschieben, so würde sich die neue Unbequemlichkeit finden, daß auch dieser Ton nun keine Oberquarte hätte; und so fand man leichte, daß es nicht möglich wäre ein System zu machen, darin jede Sayte seine Quarte bekäme. Man mußte demnach irgendwo stehen bleiben, und dem System diesen Mangel an einer einzigen Quarte lassen. Doch wurde hernach dieser neue Ton $\frac{243}{512}$ würklich noch eingeführt, und auch in die erste Octave in dem Verhältniß von $\frac{243}{256}$ heruntergetragen; aber seine Sayte bekam keinen neuen Namen, sondern behielt den Namen der zweyten Sayte B. Diese wurde also im System als eine doppelte Sayte betrachtet, die in spätern Zeiten den doppelten Namen des runden, und viereckigen B getragen hat. Die Neuern aber bezeichneten hernach das viereckige B mit dem Buchstaben H.

Es sey nun, daß die Erfinder der neuen Sayten nach der Art, die wir beschrieben, oder nach einer andern verfahren haben, so ist doch dieses gewiß, daß in dem diatonischen System der Alten, wie Ptolemäus es angiebt, die Töne die Verhältnisse der oben angezeigten Zahlen gehabt. Demnach hatte das System folgende Beschaffenheit:

A. B. ♮. C. D. E. F. G. a.

1. $\frac{243}{256}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{27}{32}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{2}{3}$. $\frac{81}{128}$. $\frac{9}{16}$. $\frac{1}{2}$.

Läßt man hier die zwey untersten Töne weg, so machen die andern zwey gleiche und ähnliche durch einen gemeinschaftlichen Ton verbundene Tetrachorde.

$\frac{243}{256}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{8}{9}$

A. B. . C. D. E. F. G. a.

$\frac{243}{256}$ $\frac{8}{9}$ $\frac{8}{9}$

Aus diesem Gesichtspunkt sahen in der That die Griechen das System an;

an: denn den untersten Ton A betrachteten sie als außer dem System liegend, und nannten ihn deswegen Proslambomenon, den (zur Erfüllung der Octave) hinzugenommenen; der Ton B aber gehörte nur in besondern Fällen, wo H nicht brauchbar war, zum System. Deswegen gaben die Griechen zu völliger Bestimmung ihrer Systeme, allemal nur vier Sayten an.

Wollten wir nun dieses System nach der itzigen Art bey C anfangen, so würde es also stehen.

C. D. E. F. G. A. B. H. c.

1. $\frac{8}{9}$. $\frac{64}{81}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{2}{3}$. $\frac{16}{27}$. $\frac{9}{16}$. $\frac{128}{243}$. $\frac{1}{2}$.

In diesem System haben die Stufen von einem Tone zum andern folgende Verhältnisse:

$\frac{8}{9}$

C. D. E. F. G. A. A. B. H. c.

$\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{243}{256}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{243}{256}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{243}{256}$.

Alle ganze Töne hatten das Verhältniß von $\frac{8}{9}$, und die halben von $\frac{243}{256}$.

In diesem System kommen unsre reine kleine und große Terzen nicht vor; denn hier haben alle kleine Terzen das Verhältniß von $\frac{27}{32}$, die grossen das von $\frac{64}{81}$. Die Quarten und Quinten aber sind durchaus völlig rein, die Quinte von H ausgenommen, die in diesem System gar nicht vorkommt. Wie die Alten dieses System nach Tetrachorden eingetheilt, und wie weit sie es in der Höhe und Tiefe fortgesetzt haben; ferner, wie ihr allgemeines System, das aus Verbindung des diatonischen, chromatischen und enharmonischen zusammengesetzt war, ausgesehen habe, können wir hier ohne beträchtliche Weitläuftigkeit nicht anzeigen, und unterlassen es um so viel lieber, da man für unsre heutige Musik keinen Vortheil daraus ziehen kann. Wer ohne große Weitläuftigkeit hierüber zuverläßige Nachricht verlanget, wird sie bey Rousseau finden *).

Wir merken nur an, daß dieses alte diatonische System, wenigstens dem Anschein nach, bis in das 16te Jahrhundert ist beybehalten worden. Ich sage dem Anschein nach, weil ich vermuthe, daß die Sänger, auch ohne Absicht das System zu ändern, die meisten kleinen und großen Terzen durch das bloße Gefühl werden temperirt, und gar oft anstatt der Terz $\frac{27}{32}$, die reine kleine Terz $\frac{5}{6}$, und anstatt $\frac{64}{81}$ die reine große Terz $\frac{4}{5}$, gesungen haben.

Zarlino wird insgemein für den ersten Verbesserer dieses alten diatonischen Systems gehalten. Es scheinet, daß unser diatonisches System aus den harmonischen und arithmetischen Theilungen, von denen man seit Zarlinos Zeiten so viel gehalten hat, entstanden sey. Zuerst also theilte man die Octave C-c harmonisch: dadurch bekam man die Quinte G; hernach arithmetisch: dieses gab die Quarte F **). Nun theilte man wieder die Quinte C-G harmonisch, und bekam dadurch die große Terz E; diese, nochmals harmonisch getheilt, gab die Secunde D. Weder die Quinte noch die große Terz wurden arithmetisch getheilt, weil dieses nicht mehr diatonische, sondern chromatische und noch kleinere Intervalle würde gegeben haben. Auf diese Weise nun fand man folgende Töne in den darunter geschriebenen Verhältnissen:

C. D. E. F. G. . . . c.

1. $\frac{8}{9}$. $\frac{4}{5}$. $\frac{3}{4}$. $\frac{2}{3}$. . . . $\frac{1}{2}$.

Nun nahm man auch die harmonische Theilung der obern Quinte F-c vor. Diese gab den Ton A, in dem Verhältniß von $\frac{3}{5}$. Nun blieb noch die kleine Terz A-c übrig, die mit einer

*) Dict. de Mus. Art. Systeme.

**) S. Harmonische Theilung.

Mittelsayte anzufüllen war. Hier half nun weder die arithmetische noch die harmonische Theilung, weil durch beyde weder ganze noch halbe diatonische Töne herauskommen. Man füllte deswegen diesen Raum mit einer doppelten Sayte aus, davon die eine H, eine reine große Terz gegen G; die andre B, eine reine Quarte gegen F, als den zwey Haupttönen zwischen C und c, nämlich der Ober- und Unterdominante des Grundtones ausmachte. Daraus ist nun das heutige diatonische System entstanden, darin die Töne folgende Verhältnisse haben:

C.	D.	E.	F.	G.	A.	B.	H.	c.
1.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{3}{5}$.	$\frac{9}{16}$.	$\frac{8}{15}$.	$\frac{1}{2}$.

Dieses System hat also, wie das alte, acht Sayten, oder, da die eine, H, doppelt ist, neun; aber die Verhältnisse derselben sind anders. Damit man sogleich den Unterschied zwischen diesem und dem alten diatonischen System übersehe, wollen wir beyde nach den Verhältnissen der einzelen Stufen vorstellen:

	C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	c.
Stufen des alten Systems.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{243}{256}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{243}{256}$.	
Stufen des neuen Systems.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{9}{10}$.	$\frac{15}{16}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{9}{10}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{15}{16}$.	

Der Vorzug dieses Systems vor dem alten besteht darin, daß jeder Ton seine ganz reine entweder große, oder kleine Terz hat, den einzigen Ton D ausgenommen, dessen Terz D-F nur $\frac{27}{32}$ ist. Hingegen hat das alte den Vortheil vor dem neuen, daß in jenem jeder Ton, den einzigen Ton H ausgenommen, seine völlige reine Quinte, und jeder seine reine Quarte hat, da in dem neuern System die Töne D und H keine reine Quinten, folglich A keine reine Quarte haben. Daher würde es noch immer zweifelhaft bleiben, welches von beyden Systemen vorzuziehen wäre, wenn nicht die Frage durch die Nothwendigkeit entschieden würde.

Sobald man nämlich mit den Neuern ein System voraussetzet, in dem jede Sayte zum Grundton, oder der Tonica soll gemacht werden können, aus welcher sowol in der harten, als weichen Tonart zu spielen ist; so wird ein System nothwendig, das eigentlich zwischen dem alten und dem neuen in der Mitte liegt, aber dem neuen näher als dem alten kommt, wie hernach soll gezeiget werden.

Nun wollen wir sehen, wie das izt gewöhnliche System, nach welchem die Octave C-c aus dreyzehn Sayten besteht, da das alte nur neun hatte, entstanden, und allmählig zur Vollkommenheit gestiegen sey.

Die Tonsetzer voriger Zeit bedienten sich sowol der alten, als der neuen diatonischen Leiter so, daß sie von den verschiedenen Sayten des Systems, nur B und H ausgenommen, ohne Unterschied bald eine, bald die andere, zum Hauptton, oder zur Tonica machten, aus der das ganze Stük gesezt wurde. Wie aber für jeden Hauptton seine durch das System festgesetzten Intervalle lagen, so mußten sie auch genommen werden. Aus C konnte man nicht anders, als in der harten, aus D, E u. s. f. konnte man nicht anders, als aus der weichen Tonart spielen. Folglich war auch für jeden Ton die Modulation durch das System bestimmt, und jeder hatte seine eigene Schlüsse. Dies waren also die sogenannten Kirchentöne der Alten, in denen wegen Mangel der erfoderlichen Sayten nie ein Intervall, das einzige B oder H aus

H ausgenommen, vergrößert oder verkleinert werden konnte.

Nun traf es bisweilen, daß ein aus einem gewissen Ton gesetztes Lied für diejenigen, die es singen mußten, zu hoch oder zu tief ging. Da mußte nun nothwendig das Stük in einen andern höhern, oder tiefern Ton versetzt werden. Allein dieses konnte selten so geschehen, daß die Intervalle dieselben blieben; der ganze Gesang mußte nothwendig seinen Charakter verlieren, wenn der Ton, in welchen das Stük herauf oder herabgesetzt wurde, im System andre Intervalle hatte, als der ursprüngliche Hauptton. Wir wollen z. B. setzen, man hätte einen Gesang, dessen Hauptton C war, aus dem Ton F singen wollen: so gab diese Transposition dem Grundton eine andre Sexte, als die war, die der Grundton C hatte. Andre Transpositionen hätten so gar die Terz verändert, und statt der kleinen eine große gegeben u. s. f.

Es ist sehr zu vermuthen, daß dieses die Organisten veranlasset habe, auf Einführung mehrerer Töne zu denken, wodurch sie die Bequemlichkeit erhalten könnten, den transponirten Gesang dem ursprünglichen ähnlich zu machen. Wir wollen z. B. setzen, ein Organist habe auf ein Mittel gedacht, den Ton G dem Tone C ähnlich zu machen. Da begreift man leichte, daß er darauf fallen müssen, zwischen F und G noch einen halben Ton einzuschalten, um in F auf eben die Weise zu schließen, wie in C geschlossen wird. Und aus diesem Beyspiele wird man auch die allmählige Einführung der übrigen Semitonien Cis, Dis und Gis leicht begreifen. Dadurch wurde also allmählig das System mit neuen Tönen bereichert, und man bekam anstatt der ehemaligen acht oder neun Töne in der Octave nun dreyzehen *).

Es ist aber ein Irrthum, wenn man diese neuen Töne für chromatische Töne ausgiebt; sie können chromatisch gebraucht werden *): aber sie wurden anfänglich blos diatonisch gebraucht, Cis als die große diatonische Septime von D, so wie H die Septime von C war u. s. f. Wie aber übrigens diese neuen Töne in ihren Verhältnissen gegen C beschaffen gewesen, läßt sich nicht genau bestimmen; weil vermuthlich jeder Organiste nach dem Gehör, und wie es die Absicht, in der er jeden neuen Ton angebracht hat, erfoderte, wird gestimmt haben.

Nachdem man einmal so weit gekommen war, fing man in der neuern Zeit an, auf eine ganz andre Anwendung dieser vier neuen Sayten, oder Töne zu denken. Denn nun bemerkte man, daß das System von dreyzehn Tönen so könnte eingerichtet werden, daß jeder zu einer Tonica, und zwar sowol nach der harten, als nach der weichen Tonart gemacht werden könnte; so daß man anstatt der zwölf alten Töne, deren einige die harte, andere die weiche Tonart hatten, nunmehr vier und zwanzig haben wollte, davon zwölf die harte und eben so viel die weiche Tonart hätten.

Ob dadurch die Musik gewonnen, oder verloren habe, wollen wir hier nicht untersuchen; es ist heftig darüber gestritten worden. In dem Artikel über die Tonarten der Alten wird dieser Streit berührt werden. Wir

*) Ehe diese Semitonien auf den Orgeln eingeführt worden, konnten zwar die Sänger die Intervalle des transponirten Tones so treffen, wie sie in dem ursprünglichen waren, aber die Orgel hatte sie nicht. Daher findet man noch Stüke, da sogar die Terz, weil sie der Orgel fehlte, aus dem Dreyklang weggelassen worden. Man begnügte sich, daß die Sänger sie angeben konnten. Hieraus wird es sehr wahrscheinlich, daß dieses die Einführung der fehlenden Semitonien veranlasset habe.

*) S. Chromatisch.

müssen hier, wo es blos um die Erklärung des Systems zu thun ist, voraussetzen, man wolle jede Sayte des Systems zum Hauptton, sowol für die harte, als für die weiche Tonart, machen.

Diesem zufolge müßte nun das System so eingerichtet werden, daß jede der 12 Sayten von C bis H ihre reine sowol kleine als große Terz, ihre reine Quart und Quinte hätte. Man wird aber bald gewahr, daß dieses unmöglich angehe, wenn man nicht noch mehr Sayten oder Töne in das System bringt. Alsdann könnte es leicht einigen einfallen, diese neuen Töne auch wieder zu Haupttönen zu machen; dieses würde wieder neue Töne erfodern, und so müßte man das System bis ins Unendliche vermehren *). Man fand also für gut, bey den dreyzehn Tönen stehen zu bleiben, und diese so zu stimmen, daß jeder davon zum Hauptton konnte gemacht werden, aus dem man sowol in der harten als weichen Tonart, wo nicht ganz rein, (welches bey jeder festgesetzten Stimmung unmöglich ist.) doch so spielen könnte, daß auch ein empfindsames Ohr sich dabey befriedigen würde.

Allein über die beste Einrichtung dieses Systems hat man sich bis auf diesen Tag nicht vergleichen können. Vielen dünkt die Einrichtung die beste, da die zwölf Stufen des Systems durchaus gleich genommen werden, so daß von C bis c, durch Cis, D, Dis, E, u. s. w. immer mit demselben halben Ton fortgeschritten werde, welches man insgemein die gleichschwebende Temperatur nennt. Was aber anders dagegen einwenden, und wie endlich eine Einrichtung vorgeschlagen worden, die in allen Absichten die beste scheinet, ist an einem andern Orte weiter ausgeführt worden *). Dieses System ist das, was Herr Kirnberger vorgeschlagen hat, und was wir in diesem Werke durchaus angenommen haben, weil wir es für das beste halten. Die Verhältnisse der Töne sind so, wie sie hier stehen:

C.	#C.	D.	#D.	E.	F.	#F.	G.	#G.	A.	B.	H.	c.
1.	$\frac{243}{256}$.	$\frac{8}{9}$.	$\frac{27}{32}$.	$\frac{4}{5}$.	$\frac{3}{4}$.	$\frac{32}{45}$.	$\frac{2}{3}$.	$\frac{81}{128}$.	$\frac{161}{270}$.	$\frac{9}{16}$.	$\frac{8}{15}$.	$\frac{1}{2}$.

Dies ist also das System, welches aus vier und zwanzig in einander geschobenen diatonischen Tonleitern besteht, davon jede sowol in der harten, als weichen Tonart so rein ist, als es bey einem System von so viel Tönen möglich war. Auf diese Art ist das System von einer Octave entstanden.

3. Nun haben wir noch das System in seinem ganzen Umfang zu betrachten, nämlich die Reihe gar aller Töne, die gegenwärtig würklich gebraucht werden. Dieses System enthält zehen solcher Octaven, oder in allen 121 Sayten, die in jeder Octave die angezeigten Verhältnisse haben. Wenn man also die Länge der tiefsten Sayte 1 setzet, so hätte die kürzeste $\frac{1}{1024}$ dieser Länge. Man pflegt aber am gewöhnlichsten die Verhältnisse nach der Länge der Orgelpfeifen anzugeben. Der tiefste Ton der Orgeln kommt von einer Pfeife, die 32 Fuß lang ist; zum höchsten aber wird eine Pfeife genommen, deren Länge $\frac{1}{32}$ eines Fusses ist. Aber zum würklichen Gesang, es sey, daß die Menschenstimmen, oder Instrumente ihn hören lassen, sind diese Töne bey weitem nicht alle brauchbar. Die zwey untersten und die drey obersten von bemeldten zehen

*) S. Temperatur.

*) S. Temperatur.

zehen Octaven, werden niemals in dem Gesang, oder der Melodie, sondern blos in der Harmonie gebraucht. Demnach erstreket sich das ganze System der Töne, die zur Melodie brauchbar sind, auf fünf Octaven von dem Tone von acht Fuß, bis auf den von ½ Fuß, oder von C bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$, welches eine Folge von ein und sechzig Tönen ausmacht. Von diesen aber ist die oberste Octave von $\overline{\overline{c}}$ bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$ schon außerordentlich, weil wenig Discantstimmen sie erreichen, daher der gemeine Umfang des Systems der melodischen Töne eigentlich nur von vier Octaven ist.

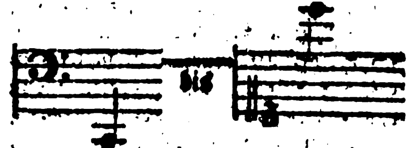
T

Tablatur.

(Musik.)

War lange die Benennung der musikalischen Zeichen überhaupt, nach denen ein Stük gespielet werden konnte. Noch lange nach der Erfindung der Noten bedienten sich viele deutsche Tonsetzer, vornehmlich zu vielstimmigen Clavierstüken, der bloßen Buchstaben und Sylben, womit die Töne noch heute benennet werden, über denen gewisse Zeichen die Octave, in welcher der Ton genommen werden mußte, und seine Geltung andeuteten. Diese Art mit Buchstaben zu schreiben, wurde die deutsche, und die mit Noten, die italiänische Tablatur genennet. Heut zu Tage versteht man unter der Tablatur allezeit nur die deutsche.

Nachdem die Noten den Buchstaben durchgängig vorgezogen worden, hat man sich wenig mehr um die Tablatur bekümmert. Indessen hat man der Bequemlichkeit wegen in Gesprächen oder theoretischen Schriften folgende Benennungen und Zeichen, womit jeder Ton bestimmt und kurz angedeutet werden kann, aus der Tablatur beybehalten. Man theilt nämlich alle Töne des Systems in sogenannte Octaven ein. Jede dieser Octaven begreift die sieben von c bis h und alle dazwischen liegenden Töne in sich. Auf einem Clavier von vier Octaven, nämlich von



wird die unterste die große Octave genennet, und statt der Noten werden die Töne derselben mit großen Buchstaben angedeutet, als C D E ꝛc. Die darauf folgende heißt die ungestrichene Octave, und die Töne derselben werden durch kleine Buchstaben angedeutet, c d e ꝛc. Dann folgt die eingestrichene Octave, $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$ ꝛc, dann die zweygestrichene $\overline{\overline{c}}$ $\overline{\overline{d}}$ $\overline{\overline{e}}$ ꝛc, und mit dem höchsten c des Claviers fängt die dreygestrichene Octave an, $\overline{\overline{\overline{c}}}$ $\overline{\overline{\overline{d}}}$ $\overline{\overline{\overline{e}}}$ ꝛc. Die Töne, die unter dem großen C liegen, werden Contra-

töne genennet, als Contra-H, Contra-B 2c.

Die übrigen Zeichen der Tablatur, wodurch die Geltungen der Buchstaben und die Pausen angedeutet wurden, findet man in Walthers musikalischem Lexicon auf der XXI Tabelle. Es ist nicht unrecht gethan, daß man sich mit der Tablatur bekannt mache, damit man die in dieser Schreibart noch vorhandenen Stüke einiger braven alten deutschen Tonsetzer, dergleichen Scheidt, Kindermann u. a. m. gewesen sind, wenigstens in Noten übersetzen könne.

* * *

Von der Tablatur handeln: Al. Piccini (Trattato sopra la Tablatura vom J. 1580. Das Werk ist vorzüglich für Theorben, Lauten und Panduren abgefaßt.) — J. Wolzen Nova Musices organicae Tablatura, Bas. 1617. fol. 3 Th. Enthält eine Menge Compositionen von deutschen und italiänischen Tonkünstlern, in die deutsche Tablatur gebracht.) — J. A. P. Schulz (Entwurf einer neuen und leicht verständlichen Musiktablatur, deren man sich, in Ermangelung der Notentypen ... bedienen kann ... Berl. (1786.) 8. Verbesserter Entw. einer Musiktablatur .... im Cramerschen Magazin der Musik vom J. 1788. S. 111. Auch ist die Partitur von des Verf. Oratorium, Maria und Johannes, in diesen Chiffern, Kopenh. 1791. 4. abgedruckt.) — S. übrigens den Art. Noten. —

Tact.

(Musik.)

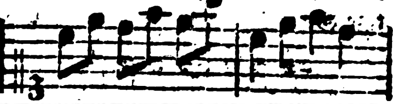
Es ist sehr leicht zu fühlen, aber desto schwerer deutlich zu erkennen, daß ohne Takt, oder genaue Eintheilung der auf einander folgenden Töne in gleiche Schritte, kein Gesang möglich sey. Wir müssen, um das Wesen und die Würkung des Taktes zu entdeken, nothwendig auf den Ursprung der Musik und des Gesanges besonders zurüke sehen. Die Musik gründet sich auf die Möglichkeit, eine Reihe an sich gleichgültiger Töne, deren keiner für sich etwas ausdrükt, zu einer leidenschaftlichen Sprache zu machen. Da vorausgesetzt wird, daß kein Ton für sich etwas ausdrüke, welches in der That der Fall jedes von einer Sayte klingenden Tones ist: so muß nothwendig das Bedeutende, oder der Ausdruk solcher Töne, von der Art, wie sie auf einander folgen, herkommen. Man kann aus einer kleinen Anzahl von sechs oder acht Tönen, schon eine große Mannichfaltigkeit von melodischen Sätzen herausbringen, deren jeder etwas eignes empfinden läßt, wie an folgenden Beyspielen, die jeder noch vielfältig verändern und abwechseln kann, zu sehen ist:



Aus dergleichen einzeln Sätzen, deren jeder von dem andern in Takt und Bewegung verschieden wäre, könnte man allenfalls ein Tonstük zusammensetzen, das einige Aehnlichkeit mit der Rede hätte. Jeder melodische Satz könnte einen Satz der Rede vorstellen, der man wenigstens

so

so viel Bedeutung geben könnte, daß zu merken wäre, wenn ein Satz eine ruhige oder unruhige, eine vergnügte oder verdrießliche, eine lebhafte oder matte Gemüthsfassung ausdrükte. Ein guter Tonsetzer könnte durch eine Folge solcher Sätze lange Zeit so phantasiren, daß man ihm mit Vergnügen zuhören und sich dabey vorstellen würde, man hörte Menschen mit einander sprechen, deren Sprache zwar unbekannt, aber nicht ganz unverständlich wäre; weil doch zu merken seyn würde, wenn sie sich erhitzen, oder ruhiger werden; wenn sie sich vergnügt, fröhlich, zärtlich oder ungestüm ausdrüken. Allein dieses wäre nun kein Gesang. Zu diesem wird nothwendig Einheit, oder vielmehr anhaltende Gleichartigkeit der Empfindung erfodert*). Wodurch soll nun diese erhalten werden? Nothwendig durch Gleichförmigkeit der Bewegung in dem Fortschreiten der Töne. Es scheinet zwar, daß man auch ohne diese Gleichförmigkeit eine lange Folge von Sätzen spielen könnte, die einerley Empfindung, z. B. Fröhlichkeit, ausdrükten; man wird aber bald finden, daß dieses Gefühl der Fröhlichkeit in jedem Satz doch einen veränderten Charakter annehmen, folglich die Empfindung nicht so gleichartig bleiben würde, wie das Anhalten derselben, das die wahre Absicht des Gesanges ist, es erfodert. Dazu gehört nothwendig eine rhythmische Fortschreitung, wie wir in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeiget haben. Nun hat keine rhythmische Fortschreitung statt, als durch gleiche Schritte. Zum Gesange wird also nothwendig eine solche Folge von Tönen erfodert, die sich in gleichlange Glieder eintheile, damit das Gehör die Einförmigkeit der Bewegung, und durch diese das Gleichartige der Empfindung fühle. Diese gleich langen Glieder aber müssen auch gleichförmig zusammengesetzt seyn. Denn ohne diese Gleichförmigkeit würde das Gleichartige der Empfindung sich verlieren. Zwey Schritte könnten gleichlang seyn, und sehr ungleichartig, oder von sehr verschiedenem Charakter. Wenn gleich folgende zwey Glieder



in gleicher Zeit gespielt würden, folglich gleichlang wären, so hätten sie doch die Gleichförmigkeit nicht, die zu der rhythmischen Fortschreitung erfodert wird; weil der eine Schritt aus drey, (oder wenn man will, aus sechs,) der andre aus vier Rükungen bestünde, welches im Gehör sogleich eine Verwirrung verursachen würde, die das zur Empfindung des Rhythmus nothwendige Zählen der einzeln Rükungen, oder kleinen Zeiten, woraus ein Schritt besteht, unmöglich machte. Dazu ist die Gleichheit der Zeiten eines Schrittes nothwendig.

Diese gleichlangen und gleichförmigen Glieder nun machen das aus, was man den Takt in der Musik nennt. Sein Wesen besteht also darin, daß er das Gehör reizet, in der Folge der Töne einzele Fortrükungen von bestimmter Art zu entdeken, von denen allemal eine gewisse bestimmte Zahl ein einfaches Glied des Rhythmus, oder einen Schritt, den man auch Takt nennt, ausmacht. Der Takt hat, wie wir schon anderswo gezeiget haben*), schon statt, wo noch keine Verschiedenheit der höhern und tiefern, oder der geschwindern und langsamern Töne vorkommt; nothwendig aber werden dazu die Accente weil ohne sie das Gehör keine Veranlassung hätte, die Folge von Tönen im

*) S. Gesang; Melodie; Musik; Rhythmus.

*) S. Rhythmus.

in gleiche und gleichartige Glieder einzutheilen. Wenn wir also eine Reihe gleichhoher und gleichanhaltender Töne setzen, als:

u. s. f. so muß nothwendig, wenn das Gehör einen Takt und Rhythmus darin empfinden soll, diese Reihe durch Accente in gleiche und gleichartige Glieder eingetheilt werden, als:

oder so:

u. s. f. Im ersten Fall entstehen Glieder von drey gleichen Zeiten, oder Fortrükungen, davon immer die erste sich durch den Accent von den zwey andern unterscheidet; der andre Fall theilet die Folge der Töne in Glieder von vier gleichen Zeiten, davon die erste und dritte durch Accente von den andern unterschieden sind, jene durch einen stärkern, diese durch einen schwächern. Dadurch wird also das Gehör in einem beständig und gleichförmig fortgehenden Zählen unterhalten, wodurch auch das Gleichartige der Empfindung hervorgebracht wird, wie in dem Artikel über den Rhythmus deutlich gezeiget worden.

Man begreift sehr leichte, daß die Eintheilung der Töne in gleiche und gleichartige Glieder auf mancherley Weise geschehen könne, deren jede, besonders wenn noch die geschwindere, oder langsamere Bewegung hinzukommt, ihren eigenen Charakter annimmt. Daraus entstehen denn also die verschiedenen Gattungen und Arten des Taktes, die wir nun näher zu betrachten haben.

Man weiß aus der Erfahrung, daß auch die grössten Tonsetzer sich gar viel verschiedener Taktarten bedienen. Gleichwol da eigentlich nur zwey Arten, nämlich der gerade und der ungerade Takt, würklich verschieden sind, so scheinet es, daß die Takte von zwey, vier, sechs, acht rc. Zeiten die gerade, und die von drey, fünf, sieben, neun rc. Zeiten die ungerade Taktart ausmachen, und daß es übrigens keiner weitern Eintheilung in Nebenarten bedürfe. Dieses würde allerdings seine Richtigkeit haben, wenn man eine gerade Anzahl von mehr als vier gleichen Zeiten zusammensetzen und zählen könnte, ohne sich eine Unterabtheilung zu denken, wodurch die Anzahl derselben in Glieder oder mehrere Takte eingetheilet wird. Man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur sechs gleiche Zeiten einigemal wiederholen, und man wird bald merken, daß man entweder

oder:

nämlich Schritte von zween oder drey Zeiten daraus mache, die wie Hauptzeiten anzusehen sind, denen die übrigen untergeordnet sind. Diese Hauptzeiten bestimmen den Takt und die gerade oder ungerade Taktart; daher gehört die erste Eintheilung der sechs Zeiten in die ungerade Taktart von drey, die zweyte hingegen in die gerade von zwey Hauptzeiten. Wollte man gar so zählen, daß zwey und zwey, oder drey und drey gleichstark im Zählen marquirt würden, wie hier:

oder:

so würde man in dem ersten Fall drey Takte von zween, und in dem letzten Fall zwey Takte von drey Zeiten erhalten. Daher kann die gerade Takt-

Taktart nur aus zween, höchstens aus vier gleichen Zeiten bestehen. Die ungerade Taktart kann niemals weder mehr noch weniger als drey Zeiten in sich enthalten, weil jede höhere ungerade Anzahl von gleichen Hauptzeiten ermüdend, unfaßlich, und daher in der Musik nicht angenommen ist; *) eben so wenig ist ein ungerader Takt von Einer Zeit möglich, weil er allezeit aus mehreren Zeiten zusammengesetzt ist. Man versuche eine Folge von langen einsylbigen Worten, die einzigen, die die Nothwendigkeit eines solchen Taktes erweisen können, wie z. B. Kraft, Macht, Ruhm, Lob, Ehr, Preis, in gleichem Abstand von einander auszusprechen, so wird man zwischen jedem Wort eine kleine Ruhe oder Pause bemerken, die die zweyte Hälfte des Abstandes von einem Wort zum andern einnimmt, wie hier:

Kraft, Macht, Ruhm, &c.

Dieses wird noch deutlicher, wenn man zwischen zwey dieser Worte das kurze Bindungswort: und, setzt; dann nimmt das vorhergehende Wort mit diesem und gerade so viel Zeit ein, als jedes andere Wort allein, wie hier:

Kraft, Macht, Ruhm, Lob, Ehr und Preis.

Alle ungerade Taktarten werden deswegen Tripeltakte genennet, weil sie nur aus drey Zeiten zusammengesetzt sind, und keine andre Zusammensetzung von ungeraden Zeiten ohne Zwang statt finden kann.

Um nun alle Takte jeder Art bey einander zu haben, wäre ein Takt von zween, ein anderer von vier Zeiten zur geraden, und ein dritter von drey Zeiten zur ungeraden Taktart hinlänglich: eine deutliche und genaue Bezeichnung der Bewegung, die dem Stük vorgesetzet würde, würde die Geschwindigkeit oder Langsamkeit bestimmen, in welcher das Stük vorgetragen werden sollte. Mehr, sollte man glauben, würde zu keinem Stük in Ansehung des Takts und der Bewegung erfordert. Aber zu geschweigen, daß die Bewegung unendlicher Grade des Geschwinderen und Langsameren fähig ist, die unmöglich durch Worte oder andere Zeichen zu bezeichnen wären, so würden in solchem Falle nothwendig eben so viel Zeichen oder Worte erfodert, die den Vortrag des Stüks bezeichneten, ob es nämlich schwer und stark, oder leichter und mezzo forte, oder ganz leicht und gleichsam spielend vorgetragen werden sollte. Denn hievon hängt der ganze Charakter desselben ab. Es ist ein himmelweiter Unterschied, den Jedermann bemerken muß, ob ein Stük, ohne Rücksicht des Zeitmaaßes, auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens, oder leicht und nur mit der Spitze desselben vorgetragen werde. Hier ist von keinem künstlichen, sondern von dem, in dem Charakter jedes Stüks selbst gegründeten Vortrag die Rede, ohne den die Musik ein steifes und langweiliges Einerley seyn würde, und der daher erkannt werden muß, wenn er getroffen werden soll. Nun ist es jedem

*) Man findet in Rousseaus Dict. de Musique Planche B. Fig. X. ein Stük im $\frac{5}{4}$ Takt, das, ohngeachtet Rousseau darin un chant très-bien cadencé zu finden glaubt, uns vielmehr sehr verworren und unfaßlich vorkommt. Telemann, der nur gar zu gern dem Sonderbaren anhing, hat in seinen Kirchenstüken sogar ganze Chöre in diesem und andern ihm ähnlichen chimärischen Takten gesetzt, die den Sängern und dem Zuhörer gleich ermüdend sind.

jedem erfahrnen Tonkünstler zur Gewohnheit geworden, lange Noten, als Vier- oder Zweyviertelnoten, schwer und stark, und kurze Noten, als Achtel und Sechszehntel, leicht und nicht so stark anzugeben. Er wird daher ein Stük, wo er höchstens nur wenige Achtel, als die geschwindesten Noten, ansichtig wird, schwer, und ein anderes, wo Viertel die längsten Noten sind, obgleich beyde Stüke im geraden oder ungeraden Takt gesezt wären, und dieselbe Bewegung hätten, leichter, und nach Maaßgebung der in dem Stük herrschenden ganz langen oder ganz kurzen Noten ganz schwer oder ganz leicht vortragen. Desgleichen hat er sich durch die Erfahrung ein gewisses Zeitmaaß von der natürlichen Länge und Kürze der Notengattungen erworben; er wird daher einem Stük, das gar keine Bezeichnung der Bewegung hat, oder, welches einerley ist, mit Tempo giusto bezeichnet ist, nachdem es aus längeren oder kürzeren Notengattungen besteht, eine langsamere oder geschwindere, aber richtige Bewegung und zugleich die rechte Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag geben, und wissen, wie viel er der natürlichen Länge und Kürze der Noten an Langsamkeit oder Geschwindigkeit zuzugeben oder abzunehmen habe, wenn das Stük mit adagio, andante, oder allegro etc. bezeichnet ist. Hieraus werden die Vortheile der Unterabtheilungen der geraden und ungeraden Taktart in verschiedene Takte von längeren oder kürzeren Noten der Hauptzeiten begreiflich; denn dadurch erhält jeder Takt seine ihm eigene Bewegung, sein ihm eigenes Gewicht im Vortrag, folglich auch seinen ihm eigenen Charakter. Soll nun ein Stük einen leichten Vortrag, zugleich aber eine langsame Bewegung haben, so wird der Tonsetzer nach Beschaffenheit des leichten oder leichteren Vortrages einen Takt von kurzen oder kürzern Zeiten dazu wählen, und sich der Worte andante, oder largo, oder adagio etc. nachdem die Langsamkeit des Stüks die natürliche Bewegung des Taktes übertreffen soll, bedienen; und umgekehrt: soll ein Stük schwer vorgetragen werden, und zugleich eine geschwinde Bewegung haben, so wird er einen nach Beschaffenheit des Vortrags schweren Takt wählen, und ihn mit vivace, allegro oder presto etc. bezeichnen. Uebersieht ein erfahrner Ausführer nun die Notengattungen eines solchen Stüks, so ist er im Stande, den Vortrag und die Bewegung desselben genau mit den Gedanken des Tonsetzers übereinstimmend zu treffen; wenigstens so genau, als es durch keine andere Zeichen, durch keine Worte, und wenn sie noch so deutlich wären, angedeutet werden könnte.

Es war nöthig, dieses vorausgehen zu lassen, um die Nothwendigkeit der verschiedenen Unterarten der geraden und ungeraden Taktart aus ihrem Einfluß auf den Vortrag und die Bewegung zu erweisen. Die wenigsten Tonsetzer wissen die Ursache anzugeben, warum sie vielmehr diesen als jenen geraden oder ungeraden Takt zu einem Stüke wählen, ob sie gleich fühlen, daß der, den sie gewählt haben, nur der einzige rechte sey: andere, die wie Rousseau die Vielheiten der Takte für blos willkührliche Erfindungen halten, und darüber ungehalten sind, *) haben entwe-

*) Seine Worte sind: Si tous ces signes (de Mésure) sont institués pour marquer autant de différentes sortes de Mésures, il y en a beaucoup trop; et s'ils le sont pour exprimer les divers degrés de Mouvement; il n'y en a pas assez; puisque, indépendemment de l'espece de Mésure et de la division des Tems, on est presque toujours contraint d'ajouter un mot au commencement de l'Air pour déter-

entweder kein Gefühl von dem besondern Vortrag eines jeden Taktes, oder verläugnen es, und laufen daher Gefahr, Sachen zu setzen, die, weil sie nicht in dem rechten, dem Charakter des Stüks angemessenen Takte gesetzt sind, ganz anders vorgetragen werden, als sie gedacht worden. Woher könnten doch wohl Tonkünstler von Erfahrung bey Anhörung eines Stüks, ohne Rüksicht auf die gerade oder ungerade Taktart, jederzeit genau wissen, in welchem Takt es gesetzt worden, wenn nicht jeder Takt etwas ihm Eigenthümliches hätte?

Doch nun ist es Zeit, auf die nähere Betrachtung der Takte selbst zu kommen. Wir wollen mit der Anzeige der verschiedenen geraden Takte, und zwar erstlich mit denen von zwey Zeiten, den Anfang machen. Diese sind:

1) Der Zweyzweytel, oder der sogenannte Allabrevetakt, dessen Zeiten aus zwey Zweyviertelnoten bestehen, und der durch dieses dem Stüke vorgesetzte Zeichen $\mathbb{C}$, dem man noch das Wort Allabreve überzusetzen pflegt, angedeutet wird. Er wird schwer, aber noch einmal so geschwind, als seine Notengattungen anzeigen, vorgetragen, und ist daher zum ernsthaften und feurigen Ausdruk, vornehmlich zu Fugen vorzüglich geschikt, und verträgt in diesem ihm eigenthümlichen Styl und Bewegung keine geschwinderen Notengattungen, als Achtel. Wir haben aber von diesem Takt in einem besondern Artikel gesprochen,*) Wenn Tonsetzer aus Bequemlichkeit und um die vielen Taktstriche zu vermeiden, bald zwey, bald drey, bald mehrere Takte zwischen zween Taktstrichen zusammenfassen, so wird sein Wesen dadurch nicht verändert; sondern der Druk, der die erste Taktnote jeder Taktart marquirt, geschieht allezeit von zwey zu zwey halben Takt, oder Zweyviertelnoten, und bestimmt sowohl den Niederschlag des Taktschlagens, der allezeit auf die erste Taktnote fällt, als auch die Geltung der Taktpausen, die in solchen Fällen immer die gewöhnliche bleibt.

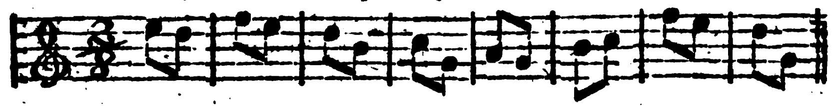
2) Der Zweyvierteltakt, $\frac{2}{4}$. Er hat, wenn keine besondere Bewegung angedeutet ist, die Bewegung des vorhergehenden Taktes, wird aber weit leichter vorgetragen, und verträgt von den Zweyvierteln bis zu den Sechzehntheilen und einigen wenigen auf einander folgenden Zweyundreyßigtheilen alle Notengattungen. Er schikt sich zu allen leichteren und angenehmen Gemüthsbewegungen, die nach Beschaffenheit des Ausdruks durch andante oder adagio etc. gemildert, oder durch vivace oder allegro etc. noch lebhafter gemacht werden können. Auf diese Beywörter und die Notengattungen kömmt es bey jeder besondern Bewegung dieser und aller andern Taktarten an. Ist das Stük im Zweyvierteltakt mit allegro bezeichnet, und enthält nur wenige, oder gar keine Sechzehntheile, so ist die Taktbewegung geschwinder, als wenn es damit angefüllt ist; eben so verhält es sich mit den langsameren Bewegungen.

3) Der Zweyachteltakt, $\frac{2}{8}$. Dieser Takt würde den leichtesten Vortrag

déterminet le Tems. V. Dict. de Musique Art. Mésure. Hieraus ist zu vermuthen, daß Rousseau kein sonderlicher Praktiker seyn müsse, sonst würde seinem scharfen Beobachtungsgeist die Verschiedenheit des Vortrages und der Bewegung der verschiedenen geraden oder ungeraden Takte, nicht unbemerkt geblieben seyn.

*) S. Allabreve.

trag haben, und nur zu dem lebhaftesten Ausdruk in lustigen Tanzmelodien schiklich seyn; denn daß jeder gute Violinist folgende Melodie



weit leichter vortragen würde, als wenn sie im Zweyvierteltakt mit Vierteln geschrieben wäre, ist unstreitig: er ist aber nicht im Gebrauch.

Jeder dieser angezeigten Takte besteht aus zwey Zeiten oder Takttheilen. Nun ist bekannt, daß jede Zeit eben so leicht in drey als in zwey, aber nicht in fünf oder sieben Theile eingetheilt werden kann. Daher entstehen neben diesen noch folgende Taktarten von zwey Zeiten, deren jede in drey Theile eingetheilt ist, und die durch die gleichsam hüpfende Eigenschaft der Fortschreitung von eins, zwey, drey, vier, fünf, sechs, oder überhaupt lebhafter an Bewegung und Ausdruk sind, als die vorhergehenden. Diese sind:

1) Der Sechsvierteltakt, $\frac{6}{4}$, schwer im Vortrag, wie der Allabrevetakt; mit dem er auch, wegen seines ernsten obgleich lebhaften Ganges, das Kirchenmäßige gemein hat. Er besteht aus langen Notengattungen, von denen die Achtel die geschwindesten sind. Auf jeden Takttheil werden drey Viertel gerechnet.

2) Der Sechsachteltakt, $\frac{6}{8}$, leicht und angenehm im Vortrag und Bewegung, wie der $\frac{2}{4}$. Sechszehntheile sind seine geschwindesten Noten. Und

3) Der Sechssechzehnteltakt, $\frac{6}{16}$, der den allerleichtesten Vortrag und Bewegung hat, und selten geschwindere Noten, als Sechszehntheile verträgt. Joh. Seb. Bach und Couperin, die unstreitig den richtigsten Vortrag in ihrer Gewalt gehabt, und nicht ohne Ursache Fugen und andere Stücke in diesem und andern heut zu Tage ungewöhnlichen Takten gesetzt haben, bekräftigen es dadurch, daß jeder Takt seinen eigenen Vortrag und seine eigene natürliche Bewegung habe, daß es folglich gar nicht gleichgültig sey, in welchem Takt ein Stük geschrieben und vorgetragen werde.

Die Taktarten von vier Zeiten sind folgende:

1) Der große Viervierteltakt, dessen Zeiten aus Vierviertelnnoten bestehen, und der entweder durch ₵ oder besser durch $\frac{4}{4}$, um ihn von dem folgenden C zu unterscheiden, angezeiget wird. Seine geschwindesten Noten sind Achtel, die sowol als die Viertel und die übrigen längern Noten auf der Violine mit der ganzen Schwere des Bogens ohne die geringste Schattirung vom Piano und Forte außer dem vorzüglichen Druk auf jeder ersten Taktnote, der in allen Taktarten nothwendig ist, vorgetragen werden. Er ist daher wegen seines ernsthaften und pathetischen Ganges nur zu Kirchenstüken, und vornehmlich in vielstimmigen Chören und Fugen zum prächtigen und majestätischen Ausdruk geschikt; man bezeichnet ihn insgemein noch mit dem Worte Grave, anzudeuten, daß man ihn im Vortrag und in der Bewegung nicht mit dem Allabreve, oder mit dem folgenden Viervierteltakt, verwechseln soll. Einige bedienen sich statt dieses Taktes eines Vierzweyteltaktes $\frac{4}{2}$, so wie statt des Allabreve eines Zweyeinteltaktes $\frac{2}{1}$, wo der schwere Vortrag durch die, noch einmal so lange Noten, noch deutlicher bezeichnet wird. Allein

das

das Unnatürliche dieser Taktart, wo zwey ganze Taktnoten nur einen Takt ausmachen, bewürkt vornehmlich in den Pausen, da dieselbe Pause z. B. bald den halben, bald den vierten Theil des Takts vorstellen muß, eine solche Unordnung, daß jene Schreibart dieser vorzuziehen und auch mehr im Gebrauch ist.

2) Der kleine Viervierteltakt, oder der gemeine gerade Takt. Er wird durchgängig mit C bezeichnet, und unterscheidet sich von dem vorhergehenden Takte durch den leichteren Vortrag, und durch die gerade noch einmal so geschwinde Bewegung. Viertel sind seine Hauptnoten, die im Vortrag außer dem vorzüglichen Druk der ersten Taktnote wie in dem großen Viervierteltakt gleich marquirt werden, nämlich also:

nicht wie hier:

welcher Vortrag nur eigentlich dem zusammengesetzten Viervierteltakt, welcher hernach angezeiget wird, zukömmt. Doch wird er, zumal in langsameren Stüken, im Vortrag oft mit dem zusammengesetzten verwechselt, und in zwey Theile, jeden von zwey Viertelnoten, die auf die letzt angezeigte Art marquirt werden, eingetheilet. Er verträgt übrigens alle Notengattungen, und hat einen zwar ernsthaften und gesetzten, aber keinen schweren gravitätischen Gang, und ist sowohl in der Cammer- und theatralischen Schreibart, als auch in der Kirche, von vielfältigem Gebrauch.

3) Der Vierachteltakt, $\frac{4}{8}$. Couperin hat in seinen vortrefflichen Clavierstüken sich hin und wieder dieses Taktes bedienet, anzudeuten, daß die Achtel nicht wie im $\frac{2}{4}$ also: , sondern alle gleich schwer, nämlich also: vorgetragen werden sollen, wodurch auch die Bewegung dieses Taktes bestimmt wird, die nämlich nicht so langsam, als der vorhergehende Takt, aber auch nicht so geschwind, als der $\frac{2}{4}$ seyn kann. Dieses vorausgesetzt, wird jedermann fühlen, daß folgender Satz in jeder andern Taktbezeichnung, die ihm zukommen kann, folglich in jedem andern Vortrag, würklich etwas anders, als hier, ausdrükt:



Wird jede der vier Zeiten der letzten zwey dieser Taktarten auch in drey Theile getheilet, wie oben, so entstehen folgende zwey:

1) Der Zwölfachtel, $\frac{12}{8}$, und
2) Zwölfsechzehnteltakt, $\frac{12}{16}$, deren Vortrag, natürliche Bewegung und Charakter leicht aus dem Vorhergehenden erkannt werden kann.

Mit den ungeraden oder Tripeltakten hat es die nämliche Bewandniß; wie mit den geraden. Vortrag und Bewegung werden durch die längern oder kürzern Notengattungen, die jeder Taktart eigen sind, bestimmt; nämlich schwer und langsam bey jenen, und leichter und lebhafter bey diesen. Ueberhaupt bringt die ungerade

gerade Taktart wegen der gedritten Fortschreitung ihrer Hauptzeiten eine größere Lebhaftigkeit in jeden Ausdruk, und ist daher zur Schilderung lebhafter Gemüthsbewegungen schiklicher, als die gerade Taktart. Sie besteht aus folgenden Takten:

1) Der Dreyzweyteltakt, $\frac{3}{2}$;
2) Der Dreyvierteltakt, $\frac{3}{4}$; und
3) Der Dreyachteltakt, $\frac{3}{8}$; zu welchen noch

4) Der Dreysechzehnteltakt, $\frac{3}{16}$, gerechnet werden könnte, der, ob er gleich nicht im Gebrauch ist, doch in der That der einzige ist, der den äusserst leichten und geschwinden Vortrag vieler englischer Tänze, die insgemein in $\frac{3}{8}$ geschrieben sind, am richtigsten bezeichnen würde. Denn bey der natürlichen Bewegung des $\frac{3}{8}$, oder eines Passepieds, fühlt man außer dem Hauptgewicht der ersten Taktnote noch ziemlich deutlich das Gewicht der übrigen Zeiten; auch verträgt dieser Takt Sechzehntheile: hingegen vereinigen sich die drey Zeiten des $\frac{3}{16}$ ganz in einer einzigen Zeit, und man kann nur eins bey jedem Niederschlag, aber nicht drey zählen; dies ist der Fall bey den erwähnten englischen Tänzen und vielen andern Stüken, die in $\frac{3}{8}$ geschrieben, und wegen ihres flüchtigen Vortrages keine Sechzehntheile in sich enthalten können.

Werden die Hauptzeiten der ersten drey dieser Takte in ein Gedrittes getheilet, wie oben bey den geraden Taktarten, so entstehen noch folgende Tripeltakte:

1) Der Neunvierteltakt, $\frac{9}{4}$, aus dem $\frac{3}{2}$;

2) Der Neunachteltakt, $\frac{9}{8}$, aus dem $\frac{3}{4}$; und

3) Der Neunsechzehnteltakt, $\frac{9}{16}$, aus dem $\frac{3}{8}$, die noch weit lebhafter, als ihre Nebentakte von Charakter, und daher zum fröhlichen Ausdruk, vorzüglich geschikt sind; doch behält der $\frac{9}{4}$ wegen seiner größern Notengattungen und seines schwereren Vortrags noch einen gesetzten Gang, der der Kirche anständig ist; der $\frac{9}{8}$ hingegen ist weit hüpfender, und wird hauptsächlich zu giquenartigen Stüken gebraucht; der $\frac{9}{16}$ ist äußerst tändelnd und lebhaft.

Alle bisher angezeigte Taktarten sind von der Beschäffenheit, daß jeder Takt derselben nur einen Fuß ausmache, der aus Theilen besteht, die unter einander an innerer Länge und Kürze verschieden sind. Eigentlich hat jeder gerade Takt zwey Haupttakttheile, deren erster lang, und der zweyte kurz ist. Z. B.

Herr, mein Gott.

Werden die Noten aber in kleinere Gattungen eingetheilet, z. B. Viertel im Allabrevetakt, so erhält die erste Note des zweyten Takttheiles schon ein größeres Gewicht, und die Viertel verhalten sich unter sich, wie die Takttheile. Z. B.

En - gel prei - sen dich.

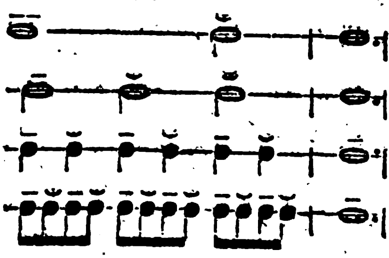
Besteht der Takt aus noch kleineren Theilen, auch Achteln, so sind auch diese an innerlicher Quantität von einander unterschieden. Z. B.

Er, der al - les ord - net und er - hält.

Aus dieser letzten Vorstellung wird die Verschiedenheit der längern und kürzern Theile eines geraden Takts deutlich. Die erste Note hat das größte Gewicht, weil jede Notengattung über ihr lang erscheinet und gefühlt wird. Da die Schlußnote eines Stüks, oder einer Periode, allezeit eine wichige Note seyn muß, so kann sie in allen angezeigten geraden Takt-

Taktarten nur auf der ersten Note des Takts fallen, und den ganzen Takt durchdauern, wenn der Schluß vollkommen seyn soll. Ueberhaupt müssen die Hauptaccente eines Satzes allezeit auf der ersten Note des Takts fallen; die weniger wichtigen Accente fallen auf der ersten Note der zweyten Hälfte des Takts; und auf den übrigen Theilen nach Beschaffenheit ihrer innern Länge und Kürze, die Töne ohne Accente und die durchgehenden oder ganz kurzen Noten. Hieraus erhellet, daß die Theile oder Sylben der musikalischen Füße weit mannichfaltiger an der innern Quantität sind, als der poetischen; und daß ein Poet, der musikalische Verse machen will, nicht allein auf die Länge und Kürze der Sylben, sondern zugleich auf die Accente der Hauptworte sein Augenmerk richten müsse, damit sie in jedem Vers auf der rechten Stelle vorkommen.

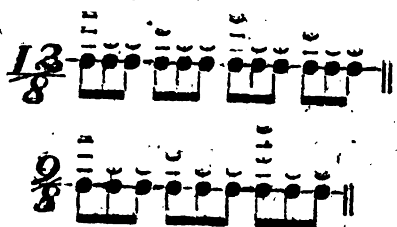
Die Verschiedenheit der innern Quantität der Makttheile in der ungeraden Taktart ist aus folgender Vorstellung zu sehen:
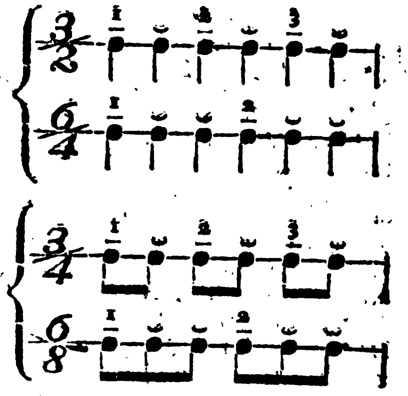


Die Anwendung von der Behandlung dieser Takttheile in Absicht ihres verschiedenen Gewichts und der darauf zu legenden Accente ist nach dem, was von den geraden Taktarten gesagt worden, leicht zu machen. Doch ist von dem Tripeltakt noch anzumerken, daß die zweyte Zeit auch lang gebraucht werden kann; doch nur in dem Fall, wenn der Einschnitt auf der ersten Zeit fällt, wie hier:

Mur-re nicht, lie-ber Christ!

Ist die Bewegung aber geschwind, oder besteht der Takt aus triplirten Zeiten, wie der 12/8, der 9/8 und die übrigen auf diese Art entstehenden Takte, so hat der Tripel allezeit die erste Quantität, nämlich — ◡◡ und die übrigen Zeiten verhalten sich unter sich, nachdem sie gerade oder ungerade sind, z. B.



Nach dem, was von der innern Quantität der Takttheile angezeigt worden, bedarf es wol keines Beweises, daß der 3/2 von dem 6/4, oder der 3/4 von dem 6/8, obgleich beyde Takte dieselbe Anzahl einerley Notengattungen in sich begreifen, durch das verschiedene Taktgewicht unendlich von einander unterschieden sind. Folgende Vorstellung macht diese Verschiedenheit deutlich:



Nun bleibt uns noch anzuzeigen übrig, 1) wie zwey Takte zusammengesetzt

gesetzt und in eins gezogen werden können, 2) von welcher Nothwendigkeit die zusammengesetzten Taktarten, und 3) wie sie von den einfachen unterschieden sind. Um sich von allem diesem einen deutlichen Begriff zu machen, versuche man über diese Worte: Ewig in der Herrlichkeit! Noten von gehöriger Länge und Kürze mit Beobachtung der Accente und des Taktgewichts zu legen. Da es lauter Spondäen sind, so scheint ein Takt von zwey Zeiten, z. B. der $\frac{2}{4}$ Takt, hiezu am schiklichsten zu seyn; folglich stünden die Noten also:

E- wig in der Herr- lich- keit!

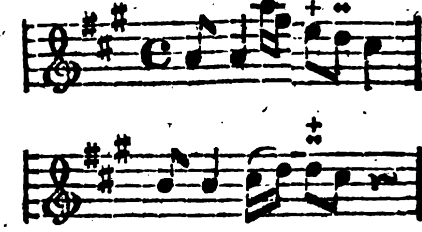
Die langen und kurzen Sylben des poetischen Fußes wären genau beobachtet; die Schlußnote fiele auf die erste Taktnote; und der Rhythmus wäre vollkommen richtig. Aber man bemerke, daß das Wort in und die letzte Sylbe von Herrlichkeit, die doch in der Aussprache von gar keiner Wichtigkeit sind, hier, da sie auf der ersten Note des Taktes fallen, das größte Gewicht erhalten. Dieses nun zu vermeiden ist auf keine andere Weise möglich, als wenn man zwey dieser Takte zusammenzieht, und daraus nur einen einzigen macht, also:

E- wig in der Herr- lich- keit.

Dadurch werden die beyden Sylben in der Mitte des Takts, und zwar auf dessen schwache oder kurze Zeit gebracht, wo sie zwar auch noch einen Accent behalten, der aber lange nicht so schwer, als der erste, und bey der letzten, als Schlußsylbe, nothwendig ist. Ein entgegengesetztes Beyspiel wird dieses noch deutlicher machen. Man versetze diesen Satz:

Er ist mein und ich bin sein.

in den zusammengesetzten geraden Takt, so werden die Wörter mein und sein allen Nachdruk verlieren, weil sie nicht Taktgewicht genug erhalten. So wie nun in zwey Versen, die übrigens aus denselben Füßen bestehen, das Hauptwort bald vorne, bald in der Mitte, bald am Ende stehen kann, so können auch zwey melodische Sätze, die aus denselben Notengattungen, und demselben Takt oder Zeitmaaß bestehen, den Accent an verschiedenen Orten haben. In der Poesie bringt dieser Umstand keine Veränderung der Versart hervor; in der Musik hingegen wird dadurch der Takt bestimmt, der den Ort des Accents und sein Gewicht allemal angiebt, die alsdann, so lange das Stük in demselben Takt fortgeht, durchgängig festgesetz bleiben. Daher wenn der Gesang die Eintheilung des $\frac{2}{4}$ Takts hat, aber den Hauptaccent nicht bey jeder ersten Taktnote, sondern nur von zwey zu zwey Takten verträgt, muß er in dem aus zwey $\frac{2}{4}$ zusammengesetzten geraden Takt geschrieben werden, z. B.



Wäre dieser melodische Satz in $\frac{2}{4}$ geschrieben, so erhielten die mit + bezeichneten Noten ein schweres Taktgewicht, und gleichsam eine falsche Declamation im Vortrag.

Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der zusammengesetzten Taktarten, die wir nun in folgender Vorstellung

stellung anzeigen wollen. Die oberen Taktzeichen zeigen die Taktarten

$\frac{2}{4}\frac{2}{4}$. $\frac{6}{8}\frac{6}{8}$. $\frac{2}{8}\frac{2}{8}$. $\frac{6}{16}\frac{6}{16}$.

C $\frac{12}{8}$ $\frac{4}{8}$. $\frac{12}{16}$.

Ob nun gleich jede dieser zusammengesetzten Taktarten in andern Umständen einfach ist, so sind sie doch in Ansehung ihrer innern Beschaffenheit sehr von einander unterschieden. Der einfache Takt macht durchgängig nur einen einzigen Fuß aus; die Schlußnote kann daher nur auf die erste Taktnote fallen, und den ganzen Takt durchdauern; der zusammengesetzte hingegen theilt den Takt in zween Theile, oder zwey Füße; die Schlußnote trifft allezeit auf die Hälfte des Takts, und dauert auch nur die Hälfte desselben durch. Es ist daher fehlerhaft, wenn man in einem Stük die Schlußnote bald auf der ersten Taktnote, bald auf der Hälfte desselben antrifft; dieses kann nur entstehen, wenn beyde Taktarten unschiklich mit einander verwechselt, oder irgendwo der Rhythmus verfehlet worden. Eben so fehlerhaft ist es, wenn in einer einfachen Taktart die Schlußnote einer Tonart, in die man ausgewichen ist, nicht den ganzen Takt, sondern nur die Hälfte desselben durchdauert, und der erste Satz in der Mitte des Takts wieder anfängt; dadurch kommen die Taktstriche, folglich das Taktgewicht auf der unrechten Stelle, und das Stük wird entweder verkehrt vorgetragen, oder erschweret demjenigen, der es würklich recht vorträgt, die Arbeit sehr, weil er anders singen oder spielen muß, als ihm vorgeschrieben ist.

Bewegung und Vortrag der zusammengesetzten Taktarten kommen übrigens mit den einfachen, aus denen sie zusammengesetzt sind, überein, aus denen die unteren zusammengesetzt sind.

$\frac{3}{4}\frac{3}{4}$. $\frac{3}{8}\frac{3}{8}$. $\frac{3}{16}\frac{3}{16}$.

$\frac{6}{4}$. $\frac{6}{8}$. $\frac{6}{16}$.

Da das Mechanische des Takts ein wichtiger, schwerer, aber überaus würksamer Theil der Setzkunst ist, so ist allen angehenden Tonsetzern zu rathen, sich in Tanzstüken aller Art aufs sorgfältigste zu üben, und die Ausarbeitungen der ältern Franzosen, vornehmlich des Couperin, dessen mannichfaltige Behandlung der verschiedenen Taktarten und Genauigkeit im Rhythmus fast ohne Beyspiel ist, sich zum Muster zu nehmen.

* * *

Von dem Tacte oder dem Zeitmaße in der Musik überhaupt handeln: Giov. Spataro (Tractato di Musica nel quale si tracta de la perfectione de la Sesquialtera producta in la Musica mensurata, Vin. 1531. fol.) — Agost. Pisa (Battura della Musica dichiarata, Rom. 1611.) — O. Rezelius (De Tactu Musico, Upf. 1698. 4.) — D'ons Enbray (Descript. et usage d'un metromètre, ou machine pour battre les mesures et les temps de toutes sortes d'air, in den Mém. de l'Acad. des Sciences de Paris v. J. 1732. S. 182. Schon Loulie hatte einen Zeitmesser erfunden, der hier verbessert wird.) — Dion. Diderot (In s. Mem. sur differens sujets de Mathem. Haye 1748. 8. wird auch von musikal. Zeitmesser gehandelt, der darin verworfen wird.) — Fedr. Wilh. Marpurg (Im 1ten Bd. s. kritischen Briefe, S. 97-105. 121. findet sich eine Theorie des Taktes.) — D. Giov. Sacchi (Del divisione del tempo nella Musica, nell Ballo e nella Poesia, Dissertaz. tre, Mil. 1770. 8. S. N. Forkels musikal. krit. Bibl. Bd. 1. S. 267.) — Frc. M. Zanotti

Giamb. Martini, und Giov. Sacchi (Lettere. . . nelle quale si propongono e risolvono alcuni dubbj appartenenti al trattato; Della divisione del tempo . . . Mil. 1782. 4.) — Gabory (Mannel utile et curieux sur la mesure du temps, Par. 1771.) — J. Harrison (Descript. concerning such a mechanisin, as will afford a nice and true mensuration of time; as also an account of the discovery of the scale of music; Lond. 1775. 8.) — Davaux (Lettre sur un instrument ou pendule nouveau qui a pour but de determiner avec la plus grande exactitude les differens degrés de vitesse ou de lenteur des temps dans une piece de musique, depuis le Prestissimo jusqu'au Largo . /. . im Journ. Encycl. v. J. 1784. Mon. Jun. S. 534.) — Abel Burja (Beschreibung eines musikalischen Zeitmessers. . Berl. 1790. 8.) — G. Weiske (bey s. 12 geistlichen prosaischen Gesängen, Leipz. 1790 findet sich die Beschreibung und Abbildung eines neuen Tactmessers.) — — S. auch J. Adlungs Anleit. zur musikal. Gelahrtheit S. 241 u. f. Ausg. von 1783.

Uebrigens handeln von dem Tacte, und von den verschiedenen Taktarten, natürlich noch die mehresten, von der Setzkunst überhaupt handelnden Schriftsteller, als unter andern, Franc. Gafor (Im 8ten Kap. des aten Buches s. Practica Musicae.) — Andr. Ornithoparchus (Im 4ten u. 6ten Kap. des aten Buches s. Mus. pract. Microl.) — J. Zanger (Im 7ten Kap. des aten Thls. s. Pract. Music.) — G. Dresler (Im 3ten Kap. des 3ten Thls. s. Mus. pract. Elem.) — Steff. Vanneo (Im 6ten Kap. des aten Buches s. Recanet. de mus. aurea.) — H. Glareanus od. Loriti (Im 5ten u. 7ten Kap. des 3ten Buches s. Dodechordon.) — Gius. Zarlino (Im 49ten und 67ten Kap. des 3ten Thls. s. Istitut. armon.) — Fr. Salinas (Von s. De Music. Lib. VII. gehört das ganze sechste Buch in so fern hieher, als es vom Rhythmus überhaupt handelt.) — Joh. Magirus (Im 3ten Kap. des aten Thls. s. Art. Mus. — P. Cerone (Im 23ten — 27ten, 54 und 59ten Kap. des 6ten Buches s. Melopeo y maestro, del tiempo musico, usado en Canto de organo; de las sennales indiciales de los tiempos; del tiempo mas usado; de otro tiempo muy usado; del tiempo; de la Senal del tiempo perfetto ò imperfetto; und im 17ten Buche Del modo, *Tiempo* y Prolacion überhaupt. Auch gehören noch verschiedene Kap. des 18ten u. 19ten Buches hieher.) — Jac. Tevo (Im 18ten u. 19ten Kap. des aten Thls. s. Musico Testore.) — J. D. Heinichen (Im 4ten Kap. der 1ten Abtheil. s. Anweisung zum Generalbaß, von geschwinden Noten und mancherley Tacten.) — Al. Malcolm (Im 12ten Kap. s. Treat. of Music.) — J. Mattheson (Im 7ten Kap. des 2ten Thls. s. Kerns melodischer Wissenschaft.) — J. Holden (Im 4ten Kap. des 1ten Thls. s. Essay towards a rational System of Musik.) — Calv. Sethus (Im 8ten Kap. s. Melopoeia.) — L. Zacconi (Im 1ten Thl. s. Prattica di Musica.) — J. Crüger (Im 5ten Kap. s. Synops. Music.) — Giov. M. Bononcini (Im 7ten und 15ten Kap. des 1ten Thls. s. Musico prattico.) — J. A. Scheibe (Im 5ten Kap. s. Werkes Ueber die musikalische Composition.) — J. P. Kirnberger (Im 4ten Abschn. der ersten Abtheil. des 2ten Thls. s. Kunst des reinen Satzes.) — H. C. Koch (Im 2ten Abschn. der zweyten Abtheil. im 2ten Th. seines Versuchs einer Anleit. zur Composition.) — F. W. Wolf (Im 4ten Kap. s. Unterrichts in allen Theilen der zur Musik gehörigen Wissensch. — u. a. m. — —

Tafelwerk.

(Baukunst.)

Wird auch mit dem französischen Worte Parqueterie genennt. Die Wörter bedeuten einen aus viereckigten Tafeln von verschiedenem Holze zusam-

zusammengesetzten Fußboden, auf welchem allerhand regelmäßige, aus Drey- oder Vierekken bestehende Figuren zu sehen sind. Man braucht nur zwey Arten von Holze von zwey verwandten Farben, einer hellern und einer dunklern, um sehr vielerley Figuren auf dem Boden heraus zu bringen. Wer sich hievon einen Begriff machen will, kann die Abhandlung des Pater Truchet über die Combinationen nachsehen.*)

Ein gutes Tafelwerk des Fußbodens giebt einem Zimmer ein schönes Ansehen; und es macht eine besondere Art des Vergnügens aus, wenn man in einer Folge von Zimmern so sehr verschiedene regelmäßige Figuren auf dem Fußboden siehet, die doch aus einerley Drey- und Vierekken zusammengesetzt sind.

Tanz

Der Tanz ist, wie jedes andre Werk des Geschmaks, erst aus unüberlegtem Trieb der Natur entstanden, durch Geschmak und Genie aber allmählig zu einem Werke der Kunst erhoben worden. Fröhlichkeit bringt ihn überall hervor, wo sie sich einfindet, so daß man kaum ein Volk auf dem Erdboden antrifft, das nicht seine Tänze der Fröhlichkeit hätte. Ob aber gleich der natürliche Tanz blos aus Freude und Fröhlichkeit entstehet, so schränket die Kunst sich nicht blos auf diese Gattung ein, sondern bedienet sich der ästhetischen Kraft, die in Stellung und Bewegung des Körpers liegt, so weit, als sie reichen kann.

Nun ist offenbar, daß kaum etwas in dem sittlichen Charakter der Menschen vorkommt, das nicht durch Stellung und Bewegung des Körpers verständlich und lebhaft könnte ausgedrükt werden. Deswegen ist der Tanz in seiner Art eben so fähig, als Musik und die Rede selbst, zur sittlichen und leidenschaftlichen Sprache gebildet zu werden. Wie aber nicht jede leidenschaftliche Rede ein Gedicht, noch jede Folge leidenschaftlicher Töne ein Gesang ist, so ist auch nicht jeder Ausdruk der Empfindung durch Gang und Gebehrden ein Tanz. Also müssen wir vor allen Dingen untersuchen, wodurch ein solcher Gang zum Tanz wird. Die Rede wird durch Einheit des Inhalts und einen abgemessenen Gang der Worte zum Gedicht; und eine Folge von Tönen wird ebenfalls durch den abgemessenen Gang und Einheit des Tones zum Gesange.*) Daher läßt sich schließen, daß auch Einheit des Charakters oder Ausdruks, mit abgemessener Bewegung oder mit Rhythmus verbunden, den Gang zum Tanz erhebe. Dieses bedarf keiner weitern Ausführung, da es klar genug ist.

Wir haben also bey jedem Tanz auf zwey Dinge zu sehen, auf den Rhythmus, und auf den Charakter, oder den Ausdruk, in so fern er von dem Rhythmus unabhängig ist. Schon der Rhythmus allein ohne allen andern Ausdruk, kann der Bewegung nicht nur etwas angenehmes und unterhaltendes, sondern auch etwas vom Ausdruk der Empfindung geben. Dieses ist aus dem, was wir über die Natur des Rhythmus angemerkt haben, offenbar.**) Also könnte schon in leblosen Körpern eine Bewegung statt haben, die durch Takt und Rhythmus nicht nur schön und daher angenehm wäre, sondern auch verschiedene Charaktere, als Lebhaftigkeit, Ernst, Artigkeit, Hoheit und mehr dergleichen ausdrükte. Wollte man diese ästhetische Kraft

*) Mémoires sur les combinaisons par le R. P. Truchet. S. Mém. de l'Acad. Roy. des Sciences pour l'Année 1704.

*) S. Gesang.

**) S. Rhythmus.

Kraft einer solchen Bewegung verstärken, so müßte man sie mit Musik begleiten, deren Takt und Rhythmus genau mit denen, die in der Bewegung sind, übereinkommen; denn das Ohr vernimmt alles Metrische weit leichter, als das Auge. Daß dieses das Wesentliche des Tanzes sey, läßt sich so leicht fühlen, daß auch die Völker, bey denen der Geschmak noch völlig unentwickelt ist, ihre Tänze mit Musik begleiten. Setzet man nun noch hinzu, daß durch Minen, Stellung und Gebehrden iede Art der Empfindung in dieser rhythmischen Bewegung könne angebracht werden, so begreift man gar leichte, wie der Tanz zu einem Werke des Geschmaks werden könne, das an ästhetischer Kraft jedem andern den Vorzug streitig macht. Es ist keine Gemüthslage, kein Gemüthscharakter, keine Leidenschaft, die nicht durch den Tanz auf das lebhafteste geschildert werden könne.

Aber der Tanz hat, wie der Gesang, vor allen Werken der Künste noch dieses voraus, daß er nicht blos durch die lebhafte Schilderung würket, sondern überdem durch die Ausübung eine weit größere Kraft erhält, als irgend ein anderes Werk der Kunst, das wir blos durch das Anschauen, oder Anhören geniessen. Wie das Lied, das wir selbst singen, ungleich mehr Kraft auf uns hat, als das, welches wir blos anhören: so hat auch der Tanz nur auf diejenigen, die ihn würklich ausüben, die volleste Kraft. Man wird darum von keiner andern Kunst so augenscheinliche und so lebhafte Würkung sehen, als die ist, die der Tanz auf die tanzenden Personen macht. Denn man hat, wo ich nicht irre, Beyspiele, daß Menschen sich zu Tode getanzt haben: so sehr groß ist die Begierde die Rührungen zu empfinden, die das Tanzen hervorbringt.

Hieraus folget nun, daß man durch die Tanzkunst ungemein viel auswürken könnte, wenn nur Geschmak und Genie die Arbeiten und die Anwendung der Kunst leiteten. Man ist zwar gewohnt, das Tanzen als eine blosse Lustbarkeit anzusehen, die keine grössere Wichtigkeit hat, als hundert andere Ergötzlichkeiten, denen Niemand grossen Werth beylegt; und ich zweifle nicht, daß es manchem seltsam, oder gar ungereimt vorkommen werde, wenn er sehen wird, daß wir hier das Tanzen aus einem etwas ernsthaften Gesichtspunkt betrachten. Da wir aber in diesem ganzen Werke gar alle schönen Künste und selbst die geringern Werke derselben, die man durchgehends nur als Gegenstände des Zeitvertreibes ansieht, in dem vollen Werthe betrachtet haben, den überlegende Vernunft ihnen geben kann; so soll uns das Vorurtheil gar nicht abhalten, auch den Tanz von seiner wichtigen Seite zu betrachten.

Wenn man bedenket, was für eine grosse Kraft Tänze von etwas lebhafter Art haben, die Gesellschaft der Tanzenden vergnügt zu machen, und wie sehr es oft geschieht, daß durch Tänze zwischen Personen, die sich vorher mit gleichgültigen Augen angesehen haben, eine tiefsitzende Zuneigung erwächst, so wird man auch begreifen, daß verschiedene andre Empfindungen durch das Tanzen in den Gemüthern aufgewekt und zu einem beträchtlichen Grad der Stärke können erhöht werden. Da nun nicht daran zu zweifeln ist, daß durch Minen, Stellung und Bewegung jede Empfindung auszudrüken ist, so ist auch nicht abzusehen, warum nicht sollten Tänze verfertiget werden können, die zu Erwekung und Verstärkung jeder gegebenen Empfindung tüchtig seyn sollten.

Wenn wir dieses voraussetzen, so müssen wir es auch für möglich halten,

ten, daß sowol für die Jugend, als für das reifere Alter, Tänze von allerhand Art zu erfinden wären, die in der Ausübung als würkliche Uebungen in edlen Empfindungen anzusehen wären. Warum sollten nicht Tänze möglich seyn, wodurch z. B. die Jugend gegen Aeltern ehrfurchtsvolle Liebe an den Tag legte; oder solche, die Bescheidenheit und Mäßigung, Standhaftigkeit bey Widerwärtigkeiten, Muth in Gefahren, und dergleichen ausdrükten, und wodurch also die Tänzer sich in dergleichen Empfindungen übten. Wir wollen uns aber hier an diesem blossen Wink begnügen, und Tänzern von wahrem Genie überlassen, denselben weiter zu verfolgen, und nun von den bekannten Arten der Tänze sprechen.

Man theilet insgemein die Tänze in zwey Hauptklassen ein, deren eine die gemeinen oder gesellschaftlichen Tänze (la belle danse), die andere die theatralischen Tänze, begreift. Die gemeinen Tänze sind zum gesellschaftlichen Vergnügen erfunden worden; deswegen müssen sie auch so beschaffen seyn, daß sie von Personen, die kein Hauptgeschäffte aus der Tanzkunst machen, können gelernt werden. Die hohen Tänze können schon künstlicher seyn; weil sie nur von Tänzern von Profession, die besonders dazu bestellt sind, aufgeführt werden.

Die gesellschaftlichen Tänze kommen darin mit einander überein, daß zwey, oder mehr Personen gemeinschaftlich nach einer kurzen Melodie, die in Bewegung, Takt und Rhythmus ihren eigenen bestimmten Charakter hat, nach bestimmten Figuren eine bestimmte Anzahl zusammengesetzter Schritte machen, und diese so lange wiederholen, als sie Lust haben. Diese Tänze sind in ihrer Art das, was in der Musik die Lieder, die eben so aus einer kleinen Anzahl Takte und Einschnitte bestehen, die man so lange wiederholt, als man zu singen Lust hat.

Bald jedes Land hat seine eigene Art des gesellschaftlichen Tanzes, und wir haben die Charaktere der bekanntesten in verschiedenen Artikeln angezeiget.*) Ihr allgemeiner Charakter besteht darin, daß sie, wie das Lied, eine gewisse Empfindung oder eine Gemüthsart ausdrüken, die sich durchaus gleich bleibet; so daß dieses Tanzen, wie das Singen der Lieder, den Zweck hat, sich eine Zeitlang in dieser Gemüthslage zu unterhalten. Diese Empfindung ist in einigen hüpfende Freude, wie im schwäbischen Tanz, in andern galante Gefälligkeit, mit Ehrerbietung verbunden, wie in der Menuet u. s. f. Diese verschiedenen gesellschaftlichen Tänze haben sich in Europa mehr oder weniger ausgebreitet, und verschiedene sind so durchgehends angenommen worden, daß sie bey allen Gelegenheiten, wo in gesellschaftlichen Zusammenkünften getanzt wird, vorkommen, wie die Menuet und verschiedene englische Tänze. Man scheinet aber darin durchgehends übereinzustimmen, daß der Menuet der Vorzug über alle Tänze dieser Art einzuräumen sey. Es ist auch in der That schwerlich ein andrer Tanz erfunden worden, worin so viel Zierlichkeit, edler Anstand und höchst gefälliges Wesen anzutreffen wäre.

Man könnte zwey Arten solcher Tänze machen. Die erste würde so, wie die gewöhnlichen, für mehrere Personen zugleich eingerichtet seyn, und eine Gemüthslage, sie sey sittlich oder leidenschaftlich, zum Ausdruk haben, in welcher sich natürlicher Weise eine ganze Gesellschaft zugleich befinden kann. Die andre Art könnte etwas näher bestimmte Charaktere ausdrüken. Diese müßten ihrer Natur

*) S. Allemande; Menuet; Polonoise u. a. m.

tur nach nur von einzeln Personen getanzt werden. Dergleichen Tänze scheinen bey den Griechen gewöhnlich gewesen zu seyn. Man findet sogar, daß sie Charaktere einzeler berühmter Personen, einer Phädra, einer Rhodope, eines Achilles, durch den Tanz geschildert haben. Es läßt sich auch gar wol begreifen, wie bekannte Charaktere durch Musik und Tanz können abgebildet werden. Wie der gemeine gesellschaftliche Tanz, der blos eine vorübergehende Gemüthslage schildert, mit dem Lied übereinkommt: so hat ein solcher Solotanz von bestimmtem Charakter einige Aehnlichkeit mit der Ode; und die Musik müßte dazu so eingerichtet werden, daß bey jeder Wiederholung die Strophe mit Veränderungen gespielt würde, damit der Tänzer Gelegenheit bekäme, den Charakter, den er schildert, in verschiedenen Schattirungen zu zeigen.

Die theatralischen Tänze werden nur von Tänzern von Profession als ein Schauspiel aufgeführt. Man theilet sie insgemein in vier Classen ab. Die erste oder unterste Classe wird Groteske genennt; ihr Charakter ist Ausgelassenheit oder etwas Abentheuerliches. Diese Tänze stellen im Grunde nichts, als ungewöhnliche Sprünge und seltsame närrische Gebehrden, Lustbarkeiten und Abentheuer der niedrigsten Classe der Menschen vor. Der gute Geschmak kommt dabey wenig in Betrachtung, und es wird auch so genau nicht genommen, ob die Cadenzen der Tänzer mit denen, die die Musik macht, so genau übereinstimmen oder nicht. Dieser Tanz erfodert hauptsächlich Stärke.

Die zweyte Classe machen die comischen Tänze aus. Ihr Inhalt ist schon etwas weniger ausgelassen, und sie schildern Sitten, Lustbarkeiten und Liebesintriguen des gemeinen Volks. Bewegungen und Sprünge sind weniger ausgelassen, aber doch lebhaft, etwas muthwillig und stark in die Augen fallend. Sie müssen aber immer etwas belustigendes und fröhliches haben. Die Hauptsache ist hier Leichtigkeit, schnelle künstliche Bewegung und etwas muthwilliges.

Die dritte Classe begreift die Tänze, die man in der Kunstsprache halbe Charaktere (demi Caractères) nennt. Ihr Inhalt ist eine Handlung aus dem gemeinen Leben, in dem Charakter der comischen Schaubühne, ein Liebeshandel, oder irgend eine Intrigue, darin schon Personen von nicht ganz gemeiner Lebensart verwikelt sind. Diese Tänze erfodern schon Zierlichkeit, angenehme Manieren und feinen Geschmak.

Die vierte Classe begreift die Tänze von ernsthaftem hohen Charaktern, wie die tragische Schaubühne ihn erfodert. Sie bestehen entweder in Solotänzen, die blos große und ernsthafte Charaktere schildern, oder in ganzen Handlungen von bestimmtem Inhalt. Hier muß schon alles, was die Kunst an Stellung und Bewegung zum Ausdruk großer Empfindungen darzustellen vermag, zusammen kommen. Von diesem hohen Tanz, der eine bestimmte Handlung vorstellt, haben wir im Artikel Ballet besonders gesprochen.

Jede der vier Gattungen des theatralischen Tanzes kann von zweyerley Art seyn. Entweder schildern sie blos Charaktere und Sitten, oder sie stellen eine bestimmte Handlung mit Verwiklung und Auflösung vor. Im ersten Falle haben die verschiedenen Auftritte des Tanzes keine genaue Verbindung unter einander; es ist schon hinlänglich, daß die Einheit des Charakters durchaus beybehalten werde: im übrigen kann der Balletmeister nach Gutdünken die Scenen bald mit mehr, bald mit weniger Personen anfüllen, und hat nur auf Abwechslung und Mannichfaltigkeit

zu sehen. Aber die andere Art erfodert in Ansehung der Anordnung der Handlung die Ueberlegung, mit welcher auch der dramatische Dichter seine Fabel zu behandeln hat, und von Seiten der Tänzer ein gutes pantomimisches Spiel, um die Handlung verständlich zu machen.*) daher diese Tänze besonders pantomimische Tänze genennt werden.

Hohe pantomimische Tänze sind erst seit wenig Jahren von Noverre bey Schauspielen eingeführt worden, nachdem er vorher in seinen über das Tanzen herausgegebenen Briefen**) die Theorie dieser Tänze mit vieler Gründlichkeit entworfen hatte. Man kann den Balletmeistern sowohl diese Briefe, als die verschiedenen Entwürfe, die dieser geschikte Mann von seinen in Wien aufgeführten pantomimischen Balletten herausgegeben hat, nicht genug empfehlen.

Die theatralischen Tänze werden, wie ihre Benennung schon anzeiget, nur auf der Schaubühne vorgestellt, und zwar insgemein als Zwischenspiele zwischen den Aufzügen, und dann zuletzt auch zum Beschluß des ganzen Schauspieles. Als Zwischenspiele werden sie itzt nur in der Oper durchgehends gebraucht; bey andern Schauspielen aber erscheinen sie gemeiniglich nur am Ende, als ein besonderes Nachspiel, das mit dem aufgeführten Schauspiel keine Verbindung hat. Selten haben auch die zwischen den Aufzügen der Oper vorgestellten Ballette würkliche Beziehung auf das Schauspiel, und sind in der That nichts anders, als völlige hors d'œuvres, die die Eindrüke, welche das Schauspiel gemacht hat, wieder auslöschen.

Nach unserm Bedünken wäre es leicht, die Ballette mit dem Schauspiel selbst nicht nur in Verbindung zu bringen, sondern sie auch dazu anzuwenden, daß sie den Eindruk des Schauspieles unterhielten, oder auch verstärkten. Die Sache hat an sich so wenig Schwierigkeit, daß wir nicht einmal für nöthig halten, uns hier darüber einzulassen, nachdem wir an einem andern Orte die verschiedenen Mittel dazu bereits vorgeschlagen haben.*)

*) Pantomime.

**) Lettres sur la Danse par Mr. Noverre.

*) Ballet.

Tanzkunst.

Daß diese Kunst eben so viel Recht habe, ihren Rang unter den schönen Künsten zu behaupten, als irgend eine der andern, die durchgehends hochgeschätzt werden, ist bereits aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel angemerkt haben, klar genug. Wer auf die ersten Gründe der Sache zurükgehen, und überlegen will, was für erstaunliche Kraft in der Form der menschlichen Gestalt liegt,**) wird leicht begreifen, was diese Form, mit veränderten Stellungen und mit Bewegung verbunden, auszudrüken vermag: daraus wird er den Schluß ziehen, daß an Stärke der ästhetischen Kraft keine Kunst die Tanzkunst übertreffen könne. Wir betrachten sie aber nicht in dem zufälligen schlechten Zustand, in dem sie sich gemeiniglich auf der Schaubühne zeiget, sondern in der Würde und Hoheit, zu der sie erhoben werden könnte. Wir sind gar nicht in Abrede, daß sie fast durchgehends sich in einer Gestalt zeige, in der sie wenig Achtung verdienet; aber eben deswegen ist es wichtig, Männer von Genie zu ermuntern, sie aus der Erniedrigung empor zu heben. „Es ist eine Schande, sagt ein Meister der Kunst, daß der Tanz sich der Herrschaft über die Gemüther, die er behaupten könnte, begeben, und blos

**) S. Reiz; Schönheit; Stellung.

blos mit der Belustigung der Augen zufrieden seyn soll.“ *)

Es würde ein eigenes Werk erfodern, etwas ausführlich zu zeigen, wie die Kunst zu dem Werth und der Vollkommenheit, die sie ihrer Natur nach haben könnte, allmählig zu erhöhen sey. Ein Balletmeister von wahrem Genie, wie Noverre, wird aus dem, was wir in dem vorhergehenden Artikel gesagt haben, sich hinlänglich überzeugen können, daß sie einer großen Erhebung über ihre gegenwärtige Beschaffenheit fähig sey; zugleich aber wird er auch das wahre Fundament entdeken, worauf er zu bauen hat, um diese Würde allmählig zu erreichen.

Was wir von dem Einfluß der Musik auf die Erziehung angemerkt haben, **) gilt auch von der Tanzkunst; und diese muß, da sie nicht ohne Musik seyn kann, noch gewisser würken, als die Musik allein. Ungemein leicht wäre es, die Kräfte der Poesie, Musik und Tanzkunst bey der Erziehung zu vereinigen; weil dazu nichts erfodert würde, als daß man nach Liedern tanzte. Sollte es blos leere Einbildung seyn, es nicht nur für möglich, sondern sogar für leicht zu halten, daß zum Behuf der Erziehung eine Sammlung sehr nützlicher Lieder verfertiget, in gute rhythmische Musik gesetzt, und auf jedes ein schiklicher und der Jugend nützlicher Tanz verfertiget würde, der nicht blos das Rhythmische, sondern auch den Inhalt des Liedes schilderte?

Diese Anwendung des Tanzens würde freylich eine beträchtliche Reinigung der Kunst von allen blos zierlichen, und besonders von den übertrieben künstlichen Stellungen und Bewegungen erfodern. Denn was allgemein seyn soll, muß auch leicht zu lernen seyn. Man müßte mehr auf Nachdruk, als auf das Künstliche sehen. Es hat damit eben die Beschaffenheit, wie mit der Musik. Wer diese auch nur zur Ausübung so vollständig lernen wollte, daß er die schweresten Sachen spielen, oder singen könnte, müßte den größten Theil seiner Zeit darauf wenden. Aber dazu, daß man ein Lied und andere leichtere Sachen gut singe, oder spiele, kann man gelangen, ohne etwas von dem, was sonst der künftigen Lebensart halber zu lernen ist, zu versäumen. Eben so müßte man zum Behuf der Erziehung leichte, aber im Charakter und Ausdruk wichtige Tänze haben, die jeder, ohne Nachtheil der andern Jugendübungen lernen könnte.

In Ansehung des öffentlichen Gebrauchs dieser Kunst getrauen wir uns nicht, die mancherley Anwendungen, die bey verschiedenen Völkern ehedem vom Tanzen bey sehr ernsthaften Gelegenheiten gemacht wurden, wieder in Vorschlag zu bringen. Unsre Zeiten vertragen das Ceremonienreiche der öffentlichen Feste, das bey einer größern Einfalt des Nationalcharakters von so großer Kraft ist, nicht. Je weiter sich die speculative Vernunft ausbreitet, je mehr erhebt sich der Mensch über die Sinnlichkeit. Ob er im Ganzen dabey gewinne, oder verliere, können wir hier nicht untersuchen.

Demnach bleibet der Tanzkunst gegenwärtig kaum ein andrer öffentlicher Gebrauch übrig, als auf der Schaubühne. Was für großer Verbesserung sie aber auch da fähig wäre, haben wir bereits erinnert. *) Man kann, nach der Natur der Sachen, von dem Balletmeister mit Recht fodern, daß er in Ansehung des

*) Il est honteux que la danse renonce à l'empire qu'elle peut avoir sur l'Ame, et qu'elle ne s'attache qu' à plaire aux yeux. *Noverre* lettres sur la danse.

**) S. Musik.

*) S. Ballet; Tanz.

des Werths und der Würde dessen, was er uns sehen und hören läßt, mit dem dramatischen Dichter um den Vorzug streite.

Zwar wollten wir nicht, daß die alten pantomimischen Tänze in ihrem ganzen Umfange wieder aufkämen. Eine tragische, oder komische Handlung, so vollständig, wie der Dichter sie vorstellt, schiket sich für den Tanz nicht. Das Drama, das ohne Reden vorgestellt wird, ist in Ansehung der Ausführlichkeit nothwendig enger eingeschränkt, als das poetische Drama; und diese Einschränkung muß der Balletmeister nicht aus den Augen setzen. Wir haben in dem Artikel Ballet sie einigermaßen zu bestimmen versucht.

Daß die Tanzkunst und die Musik aller Wahrscheinlichkeit nach die beyden ältesten Künste seyen, ist bereits erinnert worden. Wir wissen auch aus verschiedenen Nachrichten, daß bey den Griechen und andern Völkern alter Zeit der Tanz nicht blos zum gesellschaftlichen Ergötzen, sondern bey allen öffentlichen Festen der Religion und des Staates gebraucht worden. Wir halten es um so viel unnöthiger, uns hierüber weitläuftig einzulassen, da wir die Abhandlung des Cahüsac über die alte und neue Tanzkunst, nachdem sie auch in einer deutschen Uebersetzung erschienen ist, in den Händen der meisten unsrer Leser zu seyn glauben. Wie weit es die Alten, besonders die Griechen, in dieser Kunst gebracht haben, läßt sich, da ihre Tänze für uns verloren sind, nicht sagen. Daß aber die alten Tänzer, wenigstens in den spätern Zeiten, nämlich unter der Regierung des Augustus, und auch schon etwas früher, das Wesentliche der Kunst, nämlich den sittlichen und leidenschaftlichen Ausdruk, gar sehr in ihrer Gewalt gehabt haben, läßt sich aus vielen bekannten Erzählungen mit Gewißheit schliessen. Ich will nur eine Anekdote hievon anführen. Der Cyniker Demetrius hatte das pantomimische Tanzen, das er nie gesehen, verachtet, und geglaubt, die Bewundrung, mit der man davon sprach, rühre mehr von der Musik, als vom Tanz her. Ein damaliger Tänzer unter dem Kaiser Nero bat ihn, er möchte ihn nur einmahl sehen. Dieses geschah. Der Tänzer hieß die Musik schweigen, und stellte durch ein stilles Ballet die bekannte Liebesgeschichte des Mars und der Venus vor. Der Philosoph kam für Vergnügen fast außer sich, und rufte dem Tänzer laut zu: „ich höre, was du vorstellst, ich seh es nicht blos; denn du scheinst mir mit den Händen zu sprechen.“

Man kann überhaupt anmerken, daß die Alten den Begriff der Tanzkunst weiter ausgedehnt haben, als man in den neuern Zeiten zu thun gewohnt ist. Es läßt sich aus einem Vers in der Ilias,*) und besonders aus einer Anmerkung, die Lucian in seinem Gespräch von der Tanzkunst darüber macht, abnehmen, daß auch Leibesübungen, die mit unsrer Fechtkunst übereinkommen, darunter begriffen gewesen; und sowol aus der vorher angeführten Anekdote, als aus viel andern Nachrichten, kann man schliessen, daß überhaupt das, was wir itzt das stumme Spiel der Schauspieler nennen, bey den Römern zum Tanzen gerechnet worden. Ueberdem ist bekannt, daß die Alten gar oft besondere Charaktere berühmter mythologischer Personen, und auch einiger Helden durch Solotänze geschildert haben; von solchen Schilderungen aber wissen unsre heutigen Tänzer wenig. Man findet so gar, daß sie abstracte Begriffe durch Tänze vorgestellt haben, wie z. B. die Freyheit. Sextus der Empiriker erzählt, daß der Tänzer Sostratus, der

*) Il. II. vs. 617.

der bey dem König Antiochus in Diensten war, sich geweigert habe, auf Befehl seines Herrn die Freyheit zu tanzen, weil dieser des Tänzers Vaterstadt Priene sich unterwürfig gemacht hatte. Der Grund der Weigerung macht diesem alten Tänzer keine Schande. „Es steht mir nicht an, sagte er, die Freyheit zu tanzen, die meine Vaterstadt verloren hat.“ *) Sie haben aber auch solche Tänze gehabt, bey denen es hauptsächlich auf seltsame Sprünge und höchst schwere Gebehrdungen ankommt; denn Crato sagt beym Lucian, es sey schändlich einem Menschen zuzusehen, der sich über alle Maaße die Glieder verdrehe. **)

In den neuern Zeiten haben die Italiäner den Tanz wieder auf die Schaubühne gebracht; und dieses scheinet bey Gelegenheit der Opern geschehen zu seyn. †) In dem letztverwichenen Jahrhundert aber hat man hauptsächlich in Frankreich auf die theatralischen Tänze gearbeitet. Man giebt durchgehends den Beauchamp, der unter Ludwig dem XIV der erste Directeur de l'Academie de Danse gewesen, für den ersten großen Meister der Kunst aus. Wir haben aber schon anderswo angemerkt, ††) daß die ganze Kunst des theatralischen Tanzes der Neuern, bis auf die itzige Zeit, für Personen von Geschmak eben nichts sehr schätzbares gehabt habe. Man hat erst seit wenig Jahren angefangen ihr eine Gestalt zu geben, in welcher sie sich mit Ehren neben den andern schönen Künsten zeigen kann; und dazu hat der berühmte Noverre sowohl durch seine Briefe über den Tanz, als durch die von ihm erfundenen und auf die Schaubühne gebrachten Ballette nicht wenig beygetragen. Ein Mann von feinem Geschmak und viel Erfahrung in allem, was zur Schaubühne gehört, hält dafür, daß Hilverding in Wien den ersten Schritt zur wahren Vervollkommnung des theatralischen Tanzes gemacht habe. *) Man kann demnach hoffen, da nun ein so guter Grund zur Verbesserung der theatralischen Tanzkunst gelegt worden, daß sie sich endlich in einer Gestalt zeigen werde, die dem edlen Zwek und der Würde der schönen Künste gemäß sey.

* * *

Von der Tanzkunst überhaupt, handeln, theoretisch: Rinaldo Corso (Del Ballo, Dial. Bol. 1557. 8.) — Fabric. Caroso (Il Ballarino . . . Ven. 1582. 4. Enthält Anweisungen zu italienischen, französischen und spanischen Tänzen.) — Jean. Tabourot oder Thoinet d'Arbeau (Traité de la Danse; Par. 1589. 4.) — Joh. Pasche (Beschreibung wahrer Tanzkunst.. Frft. 1707. 8.) — Joh. Weaver (Lectures on the art of Dancing with a Treat. on Action and Gesture, Lond. 1721. 4.) — Rameau (Maitre à danser, qui enseigne la manière de faire tous les différens pas . . . et de conduire les bras . . . Par. 1734. 8. m. K.) — C. Chr. Lang (Anfangsgründe zur Tanzkunst, Erl. 1751. 4.) — Chr.

*) Sext. Empir. adverf. Mathem. L. I.

**) εις ουδεν δεον κατακλωμενω.

†) S. Opera.

††) S. im Artikel Ballet.

*) On peut assurer hardiment que nous n'avons connu (jusqu'au tems de Hilverding) que le simple Alphabet de la Danse. — Des Spectateurs froids et tranquilles ont admiré nos pas, nos attitudes, nos mouvemens, notre cadence, notre à-plomb, avec la même indifférence qu'on admire des yeux, des bouches, des nez, des mains, artistement crayonnés. S. Festin de Pierre Ballet-Pantomime, composé par Mr. Angiolini et rapresenté à Vienne en Octob. 1761. Die angeführte Stelle ist aus der Vorrede dieses kleinen Werks, die Hrn. Calzabigi zum Verfasser hat, obgleich der Balletmeister Angiolini darin spricht.

Chr. Pauli (Les elemens de la Danse, Leipf. 1756. 8.) — Chevalier de Londeau (Traité du maintien du corps, et de se présenter avec grace, Par. 1760. 12.) — Noverre (Lettre sur la Danse et sur les Ballets, Stuttg. 1760. 12. Deutsch, Hamb. 1769. 8. Engl. Lond. 1786.) — Giov. Andr. Galini (Critic. Observat. on the Art of Dancing ... 1762. 8.) — Country Dances made plain and easy, 1764. 12.) — Aug. Otto Reichardt (Ueber den theatralischen Tanz, in der Clevischen Theaterzeitung.) — Bacquoy Guedon (Methode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la Danse, Amst. 1779. 8.) — Gen. Magri (Trattato teoretico prattico di Ballo ... Nap. 1779. 4. 2 Th. m. K.) — Ungen. (Bemerk. über Pantomime und Ballet, in den Baierischen Beyträgen zur schönen und nützlichen Litteratur, Münch. 1779. 8.) — Compan (Diction. de Danse, contenant l'histoire, les regles et les principes de cet art avec des reflex. crit. et des Anecd. curieuses ... Par. 1787. Ausgeschrieben aus bekannten Büchern.) — Ueber den Tanz, besonders den theatralischen, im 3ten Bde. von J. D. Mauchards Allg. Repertor. für empirische Psychologie, Nürnb. 1793. 8. — —

Schriften für und wider den Tanz: Jean le Cointe (Apologie de la Danse. Par. 1762. 12.) — Traité contre les Danses ... Par. 1775. 12.) — Davis (Thoughts on Dancing. 1791. 8. — —

Von der Geschichte des Tanzes überhaupt: Essai towards the history of Dancing, Lond. 1712. 12. — Dan. le Roy (Ordeelkundige Aanmerkingen over de Danssereyen zo der oude as latern Volkeren, Rotterd. 1722. 8.) — P. Bourdelot (Hist. de la Danse sacrée et profane, ses progrès et ses revolutions depuis son origine jusqu à présent ... Par. 1724. 12.) — Louis Cahusac (Traité de la danse, anc. et moderne, Par. 1753. 12. 3 Bde. Deutsch, im 1ten Bde. der Samml. vermischter Schriften ... Berlin 1759 u. f. 8. — —

Von dem Ursprung des Tanzes: Traité de l'origine de la Danse, in dem Extraordinaire des Mercure galant, vom J. 1680. Bd. 10. S. 191. Bd. 11. S. 3. — —

Von dem Tanze einzeler Völker, als der Griechen und Römer: Ausser den, bey dem Art. Ballet, S. 292 u. f. angeführten Schriftstellern: J. J. Rambach (Von der Orchestik, oder Tanzkunst der Griechen, im 3ten Bde. S. 617. f. Uebers. der Potterschen Archäologie.) — J. A. B. Bergsträßer (Geb. von der Orchestik, oder über den Tanz der Alten, im 3ten Bde. des Schirachschen Magaz. der deutschen Kritik.) — u. a. m. — — Der Juden: Ch. G. Zeltner (De choreis veter. Iudaeor. Dissertat. Alt. 1726. 4.) — J. Seb. Renz (De religiosa saltat. veter. Iudaeor. Dissert. Lips. 1738. 4.) — — Der Chinesen: Memoires sur les Danses chinoises, in den Varietés litterair. Bd. 1. S. 472. Bd. 2. S. 309. — — Von religiösen Tänzen: Von den Tänzen beym Dienste der Gottheit, im Schwäbischen Magazin von gelehrten Sachen v. J. 1775. — Christph. Heinrich Brömel (Von den Festtänzen der ersten Christen, Jena 1701. 4.) — Von dergleichen Tänzen wilder Völker, s. Lafiteau Moeurs des Sauvages, Bd. 1. S. 181. 203. 410. — —

S. übrigens den Artikel Choreographie.

Tanzstük.

(Musik.)

Jeder Tanz, der ein Ganzes vorstellen soll, verlangt ein Geräusch neben sich, das in rhythmische Glieder getheilt ist, nach denen der Tänzer seine Schritte einrichtet, und wodurch die Regelmäßigkeit und Ordnung des Tanzes sinnlich wird. Hiezu wäre ein Instrument hinlänglich, das weiter

ter nichts musikalisches hätte, als daß es rhythmische Schläge hören ließe, z. B. die Trommel, wodurch eine grosse Anzahl Tänzer in gleichem Schritt erhalten werden könnten; auch lehret uns die Geschichte, daß einige wilde Nationen blos nach solchen lärmenden Trommelschlägen tanzen. Indessen so vollständig der Tanz auch bey einer solchen Vereinigung ungesitteter Nationen seyn mag, so ist doch dieses nur der niedrigste Grad des Vergnügens, den die Tanzkunst gewähren kann. Der Geschmak hat einen Ekel an einem blos einförmigen Schalle, der das Ohr rühret, ohne es zu vergnügen; daher muß der Gesang, oder etwas dem Gesang ähnliches, das mit dem Charakter des Tanzes übereinstimmt, noch dazu kommen, und indem das Auge an der Bewegung des Tänzers Vergnügen findet, zugleich dem Ohre Belustigung geben, damit der Tanz von beyden Seiten interessant werde.

Der Gesang ist allen Menschen bey jeder Handlung, die die Fröhlichkeit erzeugt, so natürlich, und an sich selbst aller Arten von Rhythmus so fähig, daß man Mühe hat, sich eine Nation, oder eine Versammlung von tanzenden Personen vorzustellen, die nicht Tanz und Gesang mit einander vereinigen sollte. Bey allen gesitteten Nationen älterer Zeit hatte der Geschmak diesen Künsten noch die Poesie zugesellet, und man tanzte nach Liedern, die gesungen wurden. Es sey nun, daß man nach der Zeit mehr Tänze als Lieder erfand, oder daß man bey den mannichfaltigeren und schwerern Tanzfiguren der Beschwerlichkeit des Singens wegen, sich begnügte, die Lieder blos von Instrumenten spielen zu lassen, und es hernach überdrüßig wurde, immer dieselben Melodien zu hören, und andere an ihre Stelle setzte: so ist doch gewiß, daß die mehresten Tanzstüke heutiger Zeit blos Instrumentalstüke sind, und daß derselbe Tanz oft nach vielerley Tanzmelodien, die aber alle dieselbe innere Einrichtung haben müssen, getanzt wird.

Es bleibt für die mehresten Tonsetzer ein Geheimniß, gute Tanzstüke zu setzen, weil sie nicht genug in allen Arten des Rhythmus geübt sind, die in den Tänzen so mannichfaltig und oft so fremd und ungewöhnlich sind, und die hauptsächlich jeden Tanz charakterisiren. Die mehresten Tanzstüke enthalten gleich in den ersten zwey oder vier Takten alle rhythmische Schläge, die durchs ganze Stük vom Anfang bis zum Ende wiederholet werden. Hierüber muß ein leichter und variirter Gesang zusammengesetzt werden, der einen mit dem Tanz übereinstimmenden Charakter hat, dessen Einschnitte genau, deutlich und ungezwungen mit den Einschnitten des Rhythmus zusammentreffen, der überdem ein musikalisches Ganzes ausmacht, das auch ohne Tanz seinen Werth und seinen Ausdruk hat. Ein solches Tonstük ist in der Instrumentalmusik, was ein Lied in der Vocalmusik ist. Es gefällt allen Menschen, und je mehr, je länger es wiederholet wird. Die Kraft des Gesanges und des Rhythmus wird bey jeder Wiederholung stärker. Ein Tanzstük von acht Takten kann durch vielfältige Wiederholung, zumal wenn die Bewegung allmählig geschwinder wird, auf den Tänzer so unwiderstehlich würken, bis er kraft- und athemlos zu Boden sinkt. *)

Nationaltanzstüke, die nur einer Nation oder einer Provinz besonders eigen sind, sind am schweresten nachzumachen. Sie haben so viel eigenes in der Melodie, in den Einschnitten, im Rhythmus und in den Schlußfällen, und oft so viel von unserer gewöhnlichen Musik abstechendes, daß man selbst von der Nation seyn, oder sich

*) S. Rhythmus.

sich ganz in ihren Geschmak versetzen, und den seinigen verläugnen muss, um vier ähnliche Takte hervorzubringen. Jede Nation schildert sich, wie in den Tänzen, so auch in den Tanzstüken. Es wäre für einen philosophischen Tonsetzer eine wichtige Sammlung, Tanzstüke von allen Nationen zu haben, ihre verschiedenen Wendungen des Gesanges und der Modulation oft in einerley Ausdruk, ihren verschiedenen Geschmak und verschiedene Würkung, die sie im Ganzen auf ihn machen, zu beobachten, und dadurch sowol seine Kenntnisse zu erweitern, als auch richtige Schlüsse daraus auf den Charakter und die Sitten der Nation selbst zu ziehen. Es wäre zu wünschen, daß jeder Tonsetzer alle fremde und unbekannte Tanzstüke, deren er habhaft werden könnte, durch den Druk allgemein machte. Mancher Tanz würde einem nachdenkenden Tonsetzer gewiß mehr Neues zeigen, und mehr zu lernen geben, als Sei Sonate in dem allerneuesten Geschmak.

Unter den europäischen Nationen hat die französische die mehresten Gattungen von Tanzstüken geliefert. Einige davon sind sehr allgemein geworden, vornehmlich die Menuet; andere sind weniger allgemein, und viele bloß theatralisch. Unter diesen giebt es Tanzmelodien, die große Mannichfaltigkeit erfodern, wie die Chaconne und die Passecaille. Diese Mannichfaltigkeit ist eine reiche Quelle von mancherley Gemählden, die der Tänzer vorstellen, und womit er eine Mannichfaltigkeit von Empfindungen ausdrüken kann. Eine solche Tanzmelodie muß, wenn sie vollkommen seyn soll, einigermaßen dem Tänzer jede Bewegung an die Hand geben.

Da kein Tanzstük ohne vollkommene Regelmäßigkeit der Takte, der Einschnitte und des Rhythmus seyn kann, so haben gute Tonlehrer ihre Schüler allezeit hauptsächlich zu Tanzstüken verschiedener Art angehalten, damit sie sich in dem Mechanischen des Takts festsetzen, und ordentlich denken lernen. Auch war es die Gewohnheit der ältern Tonsetzer, ihre Suiten, Partien und Ouvertüren fast blos aus Tanzstüken von verschiedener Art bestehen zu lassen. Dies war zugleich die beste Uebung im Vortrag. Die verschiedenen Taktarten; die mannichfaltigen Einschnitte, die deutlich marquirt werden mußten; die jedem Tanzstük eigene Bewegung und Schwere oder Leichtigkeit im Vortrag; die mancherley Notengattungen, und die Mannichfaltigkeit der Charaktere und des Ausdruks, übten die Spieler in den größten Schwierigkeiten, und gewöhnten sie an einen sprechenden, ausdruksvollen und mannichfaltigen Vortrag. Heut zu Tage werden die Tanzstüke zu sehr vernachläßiget. Wie wenige sind im Stande, z. E. eine gute französische Loure zu setzen, oder gut vorzutragen? Dieser Vernachläßigung ist es hauptsächlich zuzuschreiben, daß unsere heutigen Instrumentalstüke sich alle so ähnlich sehen, so arm an charakteristischen Zügen, und so oft im Rhythmus fehlerhaft sind, daß ausser den wenigen Formen, an die wir uns halten, und die doch im Grund aus Tanzstüken entstanden sind, keine neue erfunden werden, und daß der ausdruksvolle Vortrag, der die Musik zu einer leidenschaftlichen Sprache macht, so selten, und an dessen Statt eine manierliche, gezierte, ohne Kraft und Nachdruk tändelnde Art vorzutragen, überhand genommen hat.

Die Tanzstücke zu pantomimischen Tänzen sind von einer ganz besondern Gattung, und machen gleichsam den Text oder die Worte aus, nach welchen der Tänzer seinen Gang und seine Gebehrden einrichtet; daher sie nicht so regelmäßig, als die an-

dem Tanzmelodien seyn können. Sie leiden weder die Einheit des Charakters, noch die Regelmäßigkeit der Einschnitte, und kommen darin mit dem Recitativ überein. Man hat über diese Gattung wenig nachgedacht; aber sie erfordert große Erfahrung über die Kraft der Musik und den Ausdruk der Modulation, der Fortschreitung und der verschiedenen Bewegungen. Der Tonsetzer muß dazu eine große Geschiklichkeit besitzen, jede Gemüthsbewegung auszudrüken. Denn alles, was der Tänzer ausdrükt, muß schon durch die Melodie und Harmonie angedeutet werden.

Täuschung.

(Schöne Künste.)

Die Täuschung ist ein Irrthum, indem man den Schein einer Sache für Wahrheit oder Würklichkeit hält. Wenn wir bey einem Gemählde vergessen, daß es blos die todte Vorstellung einer Scene der Natur ist, und die Sache selbst zu sehen glauben; so werden wir getäuscht. Dieses geschieht auch, wenn wir eine Handlung auf der Schaubühne so natürlich vorgestellt sehen, daß wir dabey vergessen, daß das, was wir sehen, blos Nachahmung ist, und die Schauspieler würklich für die Personen halten, die sie vorstellen.

Man sieht sogleich, daß die gute Würkung vieler Werke des Geschmaks von der Täuschung herkommt, die sie in uns bewürken. In den Werken, die natürliche Gegenstände schildern, sie seyen aus der körperlichen oder sittlichen Welt genommen, kommt die Hauptsache auf die Täuschung an. Weiß der Künstler sie zu bewürken, so ist er ziemlich Meister über die Gemüther der Menschen: er kann sie mit Lust oder Verdruß, mit Fröhlichkeit oder Schreken erfüllen. Es ist demnach ein sehr wesentlicher Punkt in der Theorie der Künste, daß die Ursachen der Täuschung untersucht, und die Mittel, wodurch sie erhalten wird, angezeiget werden.

Die gänzliche völlige Täuschung, wie die war, da der Ritter von Mancha in dem Marionettenspiel von Dom Gaiforos und der schönen Melisandra, die Marionetten für die würklichen Personen hielt, und den Degen gegen hölzerne Puppen zog, hat große Aehnlichkeit mit dem Traume, in welchem wir unsre Phantasien für Empfindungen der Sinnen halten. Deswegen kann auch die Betrachtung der eigentlichen Beschaffenheit der Träume, uns einiges Licht über die wahren Ursachen der Täuschung geben.

Die Ursachen der Täuschung in den Träumen sind offenbar. Sie beruhet auf einer gänzlichen Schwächung derjenigen sinnlichen Empfindungen, die in uns Vorstellungen von den äußerlichen persönlichen Umständen, in denen wir uns befinden, erweken. Wenn wir uns blos innerer Vorstellungen bewußt sind, denen nichts beygemischt ist, das sich auf die Zeit, den Ort und alles, was zu unsern äußerlichen persönlichen Umständen gehört, beziehet: so kann es nicht anders seyn, als daß wir die Vorstellungen der Einbildungskraft für würkliches Gefühl halten; weil gar nichts in den Vorstellungen ist, das uns des Gegentheils versicherte. Wir müssen nothwendig uns einbilden, wir seyen an dem Orte, in den uns die Phantasie versetzt hat, wenn wir von dem würklichen Orte, da wir uns befinden, nichts fühlen; nothwendig glauben, daß die Personen, deren Bilder nur in der Einbildungskraft liegen, zugegen seyen, wenn unser Auge alsdann nichts empfindet, das uns des Irrthums überführen könnte. *) Wenn also gar

*) Wer dieses etwas weiter ausgeführt in

gar alles Gefühl unsers äußerlichen Zustandes aufhört, und bloße Vorstellungen der Phantasie klar bleiben, so ist die Täuschung vollkommen; ist aber jenes Gefühl bloß schwach, und weniger lebhaft als die Vorstellungen der Phantasie, so ist sie zwar nicht vollkommen, aber doch hinreichend genug, daß wir von den Gegenständen der Phantasie so stark gerührt werden, als von würklichen Eindrüken der Sinnen.

Wenn also Dichter und Schauspieler durch das Drama so viel bey uns würken können, daß die Vorstellungen und Empfindungen von unserm äußerlichen Zustande, die wir während des Schauspiels haben, schwächer werden, als die, welche die Scene selbst giebt: so haben sie die Täuschung hinlänglich erreicht. Man sieht aber leicht ein, daß dieses nicht blos von der Beschaffenheit der Werke der Kunst, sondern zum Theil auch von uns selbst abhängt. Wer sich nicht in der Gemüthslage befindet, sich den Eindrüken, die von der Kunst herrühren, zu überlassen, oder sonst keine Wärme des Gefühls und der Phantasie hat, der ist schwerlich zu täuschen. Der Künstler muß also Menschen von Empfindsamkeit und einiger Lebhaftigkeit der Einbildungskraft voraussetzen. Hat er solche, so liegt ihm ob, sein Werk so darzustellen, daß es hinlängliche Täuschung bewürket.

Hiebey kommt es überhaupt auf eine gänzliche Feßlung der Aufmerksamkeit auf den Gegenstand der Kunst an. Denn es ist bekannt, daß das Anstrengen der Aufmerksamkeit auf einen Theil unsrer Vorstellungen, die andern, wenn sie gleich durch die Sinnen erwekt werden, so sehr schwächt, daß man sie oft nicht mehr gewahr wird. Wenn wir demnach im Schauspiel verleitet werden, die Aufmerksamkeit völlig auf das zu richten, was auf der Scene vorgeht, so vergessen wir den Ort, wo wir uns befinden, die Zeit des Tages und andere Umstände unsrer würklichen äußerlichen Lage, und bilden uns, so gut, als im Traum, ein, wir seyen an dem Orte, den die Scene vorstellt, und sehen die vorgestellte Handlung, nicht in der Nachahmung, sondern in der Natur selbst. Und eben so geht es mit jeder Täuschung zu.

zu sehen wünschet, wird auf die Zergliederung der Vernunft verwiesen, die ich in den Mémoires de l'Academie Royale des Sciences et Belles-Lettres im J. 1758 gegeben habe.

Die Mittel aber, wodurch die Aufmerksamkeit, so wie die Täuschung es erfodert, gefesselt wird, sind vielerley, und liegen sowol in der Materie, als in der Form der Werke. Jede Art der ästhetischen Kraft, zu einem gewissen Grad erhoben, kann die Würkung thun: und wir haben in den meisten Artikeln dieses Werks, darin wir die verschiedenen Eigenschaften eines vollkommenen Werks der Kunst besonders betrachtet haben, das Nöthige hierüber angemerkt. In den Werken, deren Stoff aus der sichtbaren Natur genommen ist, beruhet die Täuschung größtentheils auf der vollkommenen Wahrheit der Nachahmung. Daher in den Gemählden die Wahrheit des Colorits, der Zeichnung und der Perspectiv die Täuschung hervorbringen.

Hingegen wird sie auch durch jeden Fehler gegen die Wahrheit plötzlich ausgelöscht. Jede würkliche Unrichtigkeit, alles Widersprechende, Unwahrscheinliche, Gekünstelte, läßt uns sogleich bemerken, daß wir nicht Natur, sondern Kunst vor uns sehen. So bald wir durch irgend einen Umstand die Hand des Künstlers erbliken, wird die Aufmerksamkeit von dem Gegenstand, den wir allein bemerken sollten, abgezogen. So gar Schönheit und

Vollkommenheit, in einem unwahrscheinlichen Grad, können der Täuschung hinderlich seyn. Ein Colorit, das schöner und glänzender, eine Regelmäßigkeit, die genauer ist, als man sie in der Natur antrifft, sind der Täuschung schädlich. Das Verschönern der Natur, wovon man dem Künstler so viel vorschwatzt, kann also gefährlich werden: da hingegen gar oft überlegte Nachläßigkeiten selbst sehr viel zur Täuschung beytragen.

Dieses siehet man am deutlichsten in den Vorstellungen der Schauspiele. Die Schauspieler, die so sehr pünktlich sind, Gang, Stellung und Gebehrden nach den Regeln der schönen Tanzkunst einzurichten; die in dem Vortrag jede Sylbe nach den genauesten Regeln des Wohlklanges aussprechen, und dergleichen Pünktlichkeit mehr beobachten, werden uns nie täuschen, weil sie nicht in der schiklichen Nachläßigkeit der Natur bleiben. Demnach wird überhaupt zur Täuschung nicht der höchste Grad der Vollkommenheit, sondern der höchste Grad der Natur und die höchste Leichtigkeit erfodert.

* * *

Von der Täuschung überhaupt handelt: J. C. König (Im 17ten Abschn. S. 277. s. Philos. der schönen Künste. Der Verf. glaubt, daß eigentlich nur strenge idealische Wahrheit, oder getreue Nachahmung täuschen könne: und theilt die Täuschung in Natur- und Kunsttäuschung ein). — Ein (unvollendeter) Aufsatz im 39ten Bde. S. 1. u. f. der Neuen Bibl. der schönen Wissenschaften (vorzüglich in Rücksicht auf das Drama.) — Von der Täuschung in den bildenden Künsten überhaupt: Frc. Ruspoli (In einer s. Orazione: in Lode delle belli Arti Orazione, e Componimenti poetici . . . Roma 1777. 4.) — Ueber die mahlerische Täuschung ein Aufsatz in dem 21. Hefte S. 138. der Meuselschen Miscellaneen. —

Temperatur.

(Musik.)

Das Wort bedeutet überhaupt eine wol überlegte kleine Abweichung von der höchsten Reinigkeit eines Intervalles, um es dadurch in Verbindung mit andern desto brauchbarer zu machen;*) besonders aber drükt man dadurch die Einrichtung des ganzen Tonsystems aus, nach welcher einigen Tönen etwas von der genauen Reinigkeit, die sie in Absicht auf gewisse Tonarten haben sollten, benommen wird, damit sie auch in andern Tonarten können gebraucht werden. Wir haben in dem Artikel System gezeiget, wie sowol das alte, als das neuere reine diatonische System beschaffen seyn müsse. Setzet man nun, daß jede Octave dieses Systems, C, D, E, F, G, A, B, H, c, so gestimmt sey, wie die dort angezeigten Verhältnisse es erfodern, und daß man sich mit diesen Tönen, deren jeder, nur B und H ausgenommen, zur Tonica kann gemacht werden, begnüge, so hat man keine Temperatur nöthig. Jeder zur Tonica angenommene Ton hat zwar andere Intervalle, als die andern, aber sie sind so beschaffen, daß man mannichfaltige und schöne Melodien zu mehrern Stimmen damit setzen kann.

So bediente man sich in der That des diatonischen Systems bis in das vorige Jahrhundert: damals aber fing man an, eine größere Mannichfaltigkeit von Tönen und Modulationen zu suchen. Man war nicht mehr zufrieden, blos aus sechs Haupttönen, und zwar aus jedem entweder nur in der großen oder in der kleinen Tonart zu spielen. Die schon vorher eingeführten halben Töne Cis, Dis, Fis und Gis, wurden allmählig dazu gebraucht, daß man aus einem Grundtone, der in dem ehemaligen System

*) S. Stimmung.

System nur die große, oder nur die kleine Tonart hatte, nun auch in der kleinen, oder großen spielte. Endlich fiel man auch darauf, die neuen halben Töne selbst zu Haupttönen zu machen, und das ganze System so einzurichten, daß jede der zwölf Sayten der Octave, sowohl in der großen, als kleinen Tonart zur Tonica dienen könnte.

Dieses war nun mit zwölf Sayten, deren Stimmung auf Orgeln und Clavieren nothwendig festgesetzt werden mußte, nicht zu erhalten. Denn es ist keine Stimmung von zwölf Sayten, die hernach in höhern Octaven wiederholt werden, möglich, die so wäre, daß jede dieser Sayten ihre reine diatonische Intervalle hätte, wie jeder, der Töne berechnen kann, leicht finden wird. Doch sah man, daß diese Foderungen beynahe zu erhalten wären, wenn man einigen Intervallen an ihrer diatonischen Reinigkeit etwas weniges wollte fehlen lassen. Dieses veranlassete also die Tonsetzer eine Temperatur zu suchen, die das Spielen aus zwölf Haupttönen, sowol in Dur, als in Moll möglich machte.

Es sind nun sehr vielerley solche Temperaturen vorgeschlagen worden. Wir halten es aber für überflüßig sie hier anzuzeigen. Gar viel Tonsetzer erklärten sich für die sogenannte gleichschwebende Temperatur. Und da sie noch gegenwärtig bey vielen in großer Achtung stehet: so wollen wir ihre Beschaffenheit hier beschreiben. Vorher aber müssen wir die allgemeinen Grundsätze, wonach iede Temperatur sich richten muß, anzeigen. Das Fundament jeder Temperatur liegt in der Foderung, daß jeder der zwölf Töne des Systems als eine Tonica sowohl in der großen, als in der kleinen Tonart könne gebraucht werden, ohne daß die Anzahl der Sayten vermehrt werde. Dieser Foderung zufolge muß jeder der zwölf Töne seine Octave, seine Quinte, Quarte, große und kleine Terz haben, weil dieses die wesentlichen Intervalle sind, auf welchen die Harmonie beruhet. Nun findet man aber gar bald, daß es unmöglich sey, jedem Tone diese nöthigen Intervalle in ihrer Reinigkeit zu geben, folglich, daß man gezwungen sey, einige Intervalle etwas höher, andre etwas niefer zu lassen, als sie in ihrer Vollkommenheit wären. Dieses Abweichen von der Reinigkeit muß aber nicht so weit gehen, daß die Dreyklänge dadurch ihre consonirende Natur verlieren.

Hier kömmt es also zuerst auf die Frage an, um wie viel eine Consonanz höher oder tiefer, als ihre vollkommene Reinigkeit erfodert, könne genommen werden, ohne ihre consonirende Natur zu verlieren? Alle Tonsetzer stimmen darin überein, daß die Octave völlig rein seyn müsse, und daß auch die Quinte keine merkliche Abweichung von der Reinigkeit vertrage. Die Terzen aber sind noch brauchbar, wenn sie allenfalls um ein ganzes Comma von ihrer Reinigkeit abgehn.

Dieses sind nun die Grundsätze, nach welchen jede Temperatur zu beurtheilen ist. Nun wollen wir die gleichschwebende Temperatur näher betrachten. Sie besteht darin, daß die Octave, als C-c in zwölf völlig gleiche Intervalle getheilt werde, so daß zwischen C und Cis, Cis und D, D und Dis u. s. f. bis H-c, die Stufen völlig gleich seyen. Hiezu nun würde erfodert, daß die Längen der Sayten, in Zahlen ausgedrükt, eine Reihe von zwölf Proportionalzahlen ausmachten. Mithin wären zwischen zwey Zahlen, die sich gegen einander verhielten, wie 2 zu 1, eilf mittlere Proportionalzahlen zu bestimmen. Dieses ist nun weder durch Rechnen noch durch geometrische Constructionen möglich. Doch kann man auf bey-

beyderley Art die Längen der eilf Mittelsayten so bestimmen, daß sie von der strengsten Genauigkeit wenig abweichen. Da nun die Octave aus fünf ganzen Tönen von dem Verhältniß $\frac{8}{9}$ und zwey halben Tönen von dem Verhältniß $\frac{243}{256}$ besteht, *) welche zusammen auch einen ganzen Ton, von beynahe $\frac{8}{9}$ ausmachen, so giebt die gleichschwebende Temperatur für die Octave zwölf halbe Töne, davon zwey ziemlich genau einen ganzen diatonischen Ton von $\frac{8}{9}$ ausmachen.

Ferner hat jede Sayte dieser Temperatur ihre Quinte und Quarte, die fast unmerklich von der völligen Reinigkeit dieser Intervalle abweichen. Denn die Quinten schweben nur etwa um den zwölften Theil eines großen Comma unter sich, folglich die Quarten so viel über sich, welches kaum zu merken ist; die Terzen aber weichen ohngefehr um $\frac{2}{3}$ eines Comma von ihrer Reinigkeit ab.

Da nun durch diese Temperatur alle Consonanzen beynahe ihre völlige Reinigkeit behalten, so scheinet sie allerdings vor allen andern den Vorzug zu verdienen. Es läßt sich auch erweisen, daß keine Temperatur möglich sey, durch welche gar alle Consonanzen ihrer Reinigkeit so nahe kommen, als durch diese. Daher ist es ohne Zweifel gekommen, daß sie so viel Beyfall gefunden hat.

Untersuchet man aber die Sache etwas genauer, so findet man, daß diese Vortheile der gleichschwebenden Temperatur nur ein falscher Schein sind. Erstlich ist es schlechterdings unmöglich, Claviere und Orgeln nach dieser Temperatur zu stimmen, wenn nicht jeder Ton in der Octave nach einem sehr richtig getheilten Monochord besonders gestimmt wird. Denn wer kann sich rühmen, nur eine Quinte nach dem Gehör so zu stimmen, daß sie gerade um die Kleinigkeit, die die gleichschwebende Temperatur erfodert, abwärts schwebe? Was auch die geübtesten Stimmer hierüber versichern mögen, so begreift jeder unpartheyische Beurtheiler, daß die Sache nicht möglich sey. Wollte man also diese Temperatur annehmen, so müßte bey jedem Clavier auch ein richtig getheiltes Monochord befindlich seyn, nach welchem man, so oft es nöthig ist, stimmen könnte.

Wollte man sich aber auch dieses gefallen lassen, so sind noch wichtigere Gründe vorhanden, diese Temperatur zu verwerfen. Es ist offenbar, daß dadurch die Tonarten der Musik nur auf zwey heruntergesetzt würden, die harte und weiche; alle Durtöne wären transponirte Töne des C dur, und alle Molltöne transponirte Töne des C moll. Deswegen fielen durch diese Temperatur gleich alle Vortheile, die man aus der Mannichfaltigkeit der Tonarten zieht, völlig weg. Diese sind aber zu schätzbar, als daß Tonsetzer von Gefühl sich derselben begeben könnten. *)

Endlich ist auch noch der Umstand zu bemerken, daß in verschiedenen Fällen aus dem reinesten Gesange, den zwey Singestimmen gegen einander führen, Terzen entstehen, die doch merklich höher sind, als die, welche die gleichschwebende Temperatur angiebt, wie Herr Kirnberger deutlich bewiesen hat. **) In diesen Fällen würden also die nach der gleichschwebenden Temperatur gestimmten Instrumente, gegen die Singestimmen und Violine schlecht harmoniren.

Dieses sind die Gründe, die uns bewegen, die gleichschwebende Temperatur, ihrer scheinbaren Vollkommenheit ungeachtet, zu verwerfen, und ihr die Kirnbergerische vorzuziehen. Die Stimmung dieser Temperatur,

*) System.

*) S. Tonarten und Ton.

**) S. dessen Kunst des reinen Satzes S. 11. 12.

ratur, die jeder gute Stimmer ohne Mühe treffen kann, ist bereits beschrieben worden. *) Es bleibt also hier nur übrig, daß wir ihre Vortheile deutlich anzeigen. Das Hauptverdienst derselben bestehet darin, daß sie nicht willkührlich, wie so viel andere Temperaturen, einem Tone zum Schaden der andern, reine Intervalle giebt, sondern solche, die ein vielstimmiger Gesang natürlicher Weise hervorbringt.

Wir haben kurz vorher angemerkt, daß, wenn mehrere Stimmen, oder Instrumente ohne alle Temperatur, jede für sich nach den reinesten Intervallen fortschreiten, bey ihrer Vereinigung würklich Harmonien, oder Accorde entstehen, die in verschiedenen Tönen verschiedentlich temperirt sind. Durch einerley Fortschreitung zweyer Stimmen entstehen bey ihrer Vereinigung bald ganz reine, bald etwas erhöhete große Terzen, und so auch bald ganz reine, bald etwas verminderte kleine Terzen. Dieses ist so fühlbar, daß geübte Spieler aus diesen so entstandenen Accorden den Ton erkennen, aus welchem ein Stük gesetzt ist, die Instrumente mögen höher, oder tiefer, als gewöhnlich gestimmt seyn. Deutliche Beyspiele von der Verschiedenheit der Terzen, die auf solche Weise entstehen, hat Herr Kirnberger in seinem vorher angeführten Werke gegeben.

Hieraus folget nun, daß bey dem reinesten Gesange ein Grundton andere große oder kleine Terzen habe, als ein anderer. Demnach wäre nicht die Temperatur (wenn sie auch möglich wäre,) die beste, die jedem Tone seine reine große Terz in dem Verhältniß $\frac{4}{5}$, und seine reine kleine Terz in dem Verhältniß von $\frac{5}{6}$ gäbe; weil in einigen Tönen solche Terzen würklich nicht statt haben, sondern bey dem reinesten und natürlichsten Gesange zweyer Stimmen gegen einander, etwas höher, oder tiefer werden. Die Hauptsache bey Erfindung einer wahren, in der Natur gegründeten Temperatur kam darauf an, jedem Tone solche Terzen zu geben, die nach der angeführten Bemerkung ihm natürlich sind. Daß dieses durch die Kirnbergerische Temperatur würklich geschehe, wird jeder, der im Stand ist, Harmonien zu fühlen, von selbst bemerken. Dieses ist der Grund, warum wir sie allen andern vorziehen, und für die einzige natürliche Temperatur halten.

*) S. Stimmung.

Wird eine Orgel, oder ein Clavier nach dieser Temperatur gestimmt, welches ganz leicht ist, *) so bekommt jeder Ton wegen der ihm eigenen Accorde seinen besondern Charakter, den er immer behauptet, man stimme die Instrumente im Chor- oder Cammerton, oder überhaupt höher oder tiefer, als gewöhnlich. Die sogenannten Kirchentöne sind nach dieser Temperatur die reinesten; und von den andern Tönen hat jeder seine Art, so daß ein geschikter Tonsetzer den Ton aussuchen kann, der sich in besondern Fällen für seinen Ausdruk am besten schiket. **) Wer nicht einsiehet, wie wichtig in gewissen Fällen diese Wahl des Tones sey, der versuche den vortrefflichen Chor aus der Graunischen Oper Iphigenia, Mora, mora Ifigenia etc. in C dur, oder F dur zu versetzen, und gebe bey der Aufführung desselben Acht, wie sehr er seine Kraft in diesen Tönen verlieren wird.

Erwähnte Temperatur giebt demnach verschiedene Tonleitern, deren jede sich vorzüglich zu gewissen Charakteren des Ausdruks schiket. Hiebey wollen wir beyläufig anmerken, daß sowol das Dis als Gis dur nach dieser Stimmung gerade die diatonische Tonleiter des Pythagoras haben,

*) S. Stimmung.
**) S. Ton.

ben, die wir an seinem Orte beschrieben haben.*) Wer also wissen will, wie dieses alte System klinget, kann es auf einer Orgel, die nach unsrer Temperatur gestimmt ist, im Spielen aus Dis und Gis dur erfahren.

Uebrigens haben wir bereits anderswo angemerkt, daß in dieser Temperatur nur drey temperirte Quinten vorkommen,**) so daß die Abweichungen blos auf solche Intervalle kommen, die sie vertragen, oder gar erfodern. Es ist demnach zu wünschen, daß diese Temperatur durchgehends eingeführt werde.

* * *

Von der Temperatur handeln, unter mehrern: Mich. Prätorius (Im 2ten Thl. s. Synt. Music. S. 150. das in sofern hieher gehört, als unter des Verf. Nahmen eine eigene Temperatur bekannt ist.) — J. Phil. Bendeler (Sein Aerarium melopoetic. Nürnb. 1688. f. lehrt, wie die schlechten musikalischen Intervallen können verändert werden.) — Andr. Werkmeister (Musikalische Temperatur . . Frkft. und Leipz. 1691. 4.) — Joh. Arn. Fokkerod (Von seinem Musikalischen Unterricht Mühlh. 1698. 1718. 4. 3 Th. handelt der 2te Th. von der Temperatur.) — Chstn. Hugenius (Demonstratio Temperamenti in Tono vocis adhibendi, im 1ten Buche s. Cosmoth. s. de terris coelest ... Hag. Com. 1698. 4.) — C. G. (Temperamentum musicum universale. S. Acta Erud. ad An. 1717. Suppl. S. 114.) — Chrstph. Albr. Sinn (Die aus mathematischen Gründen richtig gestellte musikalische temperatura practica, d. i. Grundrichtige Vergleichung der zwölf Semitoniorum in der Octave, wie dieselben nach Anweisung der Arithmetik und Geometrie, ad Praxin, fürnehmlich in die Orgelwerke können gebracht werden . . . Werniger. 1717. 4. Die Vorrede ist von C. Calvör und enthält so genannte Arcana musica.) — G. H. Bünder (Seine Temperatur findet sich in Matthesons Music. Critic. Th. 1. S. 52.) — J. G. Meckenheuser (Die sogenannte allerneueste musikalische Temperatur, oder die von den Herrn Kapellmeister Bümler und Mattheson Communicirte 12 Nationalgleiche Toni minores oder Semitonia . . . Quedl. 1727. 4.) — Gerh. Hofmann (Er soll, dem Gerberschen histor. biogr. Lexico S. 654. zu Folge, „die ganze Temperatur des, vom Commate Pythagorico entstehenden Fehlers in der Musik, so bequem eingerichtet haben, daß das ganze Schema calculi nicht mehr als einen Bogen einnimmt;“ aber ob und wenn und wo dieser Bogen gedruckt worden, weiß ich nicht?) — Chrstph. Gottl. Schröter (In s. Sendschreiben an .. Lor. Mitzler . . . . Nordh. 1738. 8. und im 3ten Bd. Th. 3. S. 464. der Mitzlerischen Bibliothek wird von der Temperatur gehandelt, und ebend. S. 580. ein „vollständiger Plan der Pythagorischen gleichschwebenden Temperatur, welche durch die Verhältnisse der größern Quinte $\frac{3}{2}$ und der größern Quarte $\frac{4}{3}$ entdeckt ist,“ mitgetheilt. Auch finden sich bey Ebendesselben Verf. „Letzte Beschäftigung mit musikalischen Dingen . . . Nordh. 1782. 8. sechs Temperaturplane, so wie Nachrichten wegen seiner Streitigkeiten über die Temperatur.) — Montvallon (In den Mem. de l'Acad. des Scienc. de Paris v. J. 1742. findet sich, S. 117. u. f. Nachr. von s. Nouv. Systeme de Musique sur les intervalles des Tons et sur la proportion des accords où l'on examine les syst. proposés par divers Auteurs, welches nichts, als eine neue Temperatur ist.) — G. Andr. Sorge (Gespräch . . . . von der Prätorianischen, Prinzischen, Werkmeisterschen, Neidhardtschen und Silbermannschen Temperatur, wie auch von dem neuen System des H. C. Telemanns . . . , Lobenst. 1748. 8. Ebend. Gründliche Untersuchung, ob die im 3ten Th. der Mitzlerschen Bibl. S. 457 und 580 befindliche Schröterische Claviertemperatur für gleichschwebend passiren könne?

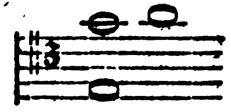
*) S. System IV. Th. S. 484. f.
**) S. Quinte.

könne? 1754. 8. die in den kritischen Briefen über die Tonkunst geprüft worden ist.) — Joh. Phil. Kirnberger (Construction der gleichschwebenden Temperatur, Berl. 1760. 4.) — Joh. Dan. Berlin (Anleitung zur Tonometrie, oder, wie man durch Hülfe der Logarithmischen Rechnung, nach der Geometrischen Progressionsrechnung, die so genannte gleichschwebende musikalische Temperatur leicht und bald ausrechnen kann .... Kopenhagen und Leipzig 1767. 8.) — Dan. P. Sträble (In dem 5ten Bde. der Abhandl. der K. Schwedischen Akademie der Wissensch. soll sich von ihm „ein Versuch, eine gleichschwebende Temperatur mechanisch zu entwerfen" finden.) — Joh. Heinr. Lambert (In den Mem. nouv. de l'Acad. de Berlin v. J. 1776. finden sich von ihm Gedanken über die musikalische Temperatur, vorgelesen im J. 1774. und diese deutsch im 5ten Bde. S. 417. von Marpurgs histor. krit. Beyträgen.) — C. F. Tempelhof (Ged. über die Temperatur des Hrn. Kirnbergers ... Berl. 1775. 8.) — Friedr. Wilh. Marpurg (Versuch über die musikalische Temperatur ... Berl. 1776. 8. mit 4 Kpft.) — Der Innhalt des Werkes, das, ausser einem Anhange über den Rameau- und Kirnbergerschen Grundbaß, in 25 Abschn. abgetheilt ist, findet sich in N. Forkels Litterat. der Mus. S. auch das 11te bis 19te Kap. s. Anfangsgr. der theoret. Musik, Leipz. 1787. 4. — Moses Mendelsohn (Versuch einer vollkommenen gleichschwebenden Temperatur durch die Construction zu finden, im 5ten Bde., S. 95. von Marpurgs histor. krit. Beyträgen.) — Ungen. (Versuch in Temperaturtabellen; Gebrauch der Temperaturtabellen; über die geometr. Verhältnisse der 24 musikal. Intervallen; Anleit. zu einer Methode, die Differenzen der diaton. chromatisch- und enharmonischen Intervalle, und die aus ihrer Verbindung mit den Intervallen entstehenden Hülfsintervallen der ungleich schwebenden Temperatur, ohne Cirkel und Maßstab auf dem Claviere zu finden, im 5ten Bde. S. 451—527. von Marpurgs histor. krit. Beytr.) — Will. Jones (handelt in s. Physiological Disquisitions .... Lond. 1781. 4. von der Philosophy of musical Sounds, und darin von der Temperatur, u. d. m.) — Tiberio Cavallo (In den Philos. Transact. for the Year 1788. findet sich Bd. 78. ein Aufs. von ihm, Ueber die Temperatur musikalischer Instrumente, auf welchen man die Töne nicht nach Gefallen ändern kann, als Claviere, Orgeln, u. d. m.) — S. übrigens die Art. Intervalle, Klang (S. 58.) Monochord, Stimmung, Ton u. d. m. — so wie das 5te Kapitel, S. 291 u. f. in M. Jac. Adlungs Anleit. zur musikal. Gelahrtheit .... Dresden und Leipz. 1783. 8. — —

Tenor.

(Musik.)

Mit diesem Namen bezeichnet man eine der vier Hauptstimmen der menschlichen Kehle,*) die sich durch ihren besondern Umfang von einander unterscheiden. Der Tenor ist die zweyte von unten, und folget zunächst auf den Baß: sein gewöhnlicher Umfang ist von c bis g̅, höchstens bis a̅. **)



Diese Stimme ist dem männlichen Geschlechte von reiferm Alter eigen, doch in Deutschland weit seltener, als der Baß; denn von zehen erwachsenen Mannspersonen werden immer neun und mehr Baßstimmen haben,

 gegen

*) S. Stimme.

**) Es ist nämlich hier nicht von ausserordentlichen Stimmen der Solosänger, sondern von dem gewöhnlichen Umfange die Rede, den der Tonsetzer vor Augen haben muß, wenn er für Chöre setzet.

gegen eine, die den Tenor singt. Eine helle und schöne Tenorstimme ist deswegen etwas selten; sie wird aber nicht blos der Seltenheit, sondern vorzüglich der Schönheit halber hochgeschätzt.

Terenz.

Der bekannte römische Comödienschreiber. Er war aus Carthago gebürtig, und in seiner Kindheit ein Sklave des römischen Rathsherrn Terentius Lucanus, der ihn gut erzogen, und noch ganz jung freygesprochen hat. Er war noch in der Kindheit, da Plautus starb; und schon in seinem achtzehnten Jahr soll die Andria, sein erstes Stük, gespielt worden seyn. Man erzählt bey dieser Gelegenheit eine artige Anekdote von ihm. Als er, wie es in Rom der Gebrauch war, sein Lustspiel Andria den Aedilen überreichte, sagte ihm der Aedil Cerius, der eben an der Tafel war, er sollte sein Stük ihm vorlesen. Weil er unbekannt und schlecht gekleidet war, so wurde ihm neben dem Tisch eine Bank hingesetzt. Er hatte aber kaum einige Verse gelesen, als man so viel Achtung für ihn bekam, ihn zur Tafel zu ziehen, und ihn zu bitten, das ganze Stük nach aufgehobener Tafel zu lesen.

Er gewann bald große Achtung. Lälius und Scipio, zwey der ersten Männer in Rom, waren seine Freunde, und sollen ihm bisweilen bey Verfertigung seiner Stüke geholfen haben. Seine Feinde wollten ihm dieses zur Last legen, er aber rechnete sichs zur Ehre, und lehnt deshalb in dem Prologo zu den Adelphis die Beschuldigung sehr schwach von sich ab. Einige haben geglaubt, daß die Freunde, von denen der Dichter an angezeigtem Orte spricht, nicht Scipio und Lälius seyn können, weil sie damals noch zu iung gewesen, sondern daß die vornehmen Männer, deren Beystand der Dichter nicht läugnet, Q. Fabius Labeo und Mar. Popilius, beyde consularische Männer und Dichter seyen; oder sie meynen, Sulpitius Gallus, ein gelehrter Mann, der diese Schauspiele zuerst in den consularischen Spielen eingeführt, habe unserm Dichter geholfen.

Nachdem er die sechs Stüke, die wir noch haben, verfertiget hatte, reisste er noch vor seinen 35 Jahre nach Griechenland, und auf dieser Reise ist er gestorben. Einige sagen, er sey auf der See bey seiner Zurükreise verunglükt. Er soll in Griechenland 108 Comödien des Menanders übersetzt haben; sie sind, so wie die Originale, verloren. Man wollte ehedem wissen, daß von seinen sechs Comödien der Phormio und die Hecyra aus dem Apollodorus, die übrigen aber aus dem Menander genommen sind. Er hinterließ eine Tochter, die an einen römischen Ritter verheirathet worden.

Cäsar scheinet den Terenz gegen sein Urbild, den Menander, schwach gefunden zu haben, wenn folgendes Sinngedicht, wie man sagt, würklich von diesem Dictator ist.

> Tu quoque, tu in summis, o dimidiate Menander,
> Poneris, et merito, puri sermonis amator,
> Lenibus atque utinam scriptis adjuncta foret vis
> Comica, ut haec aequo virtus polleret honore,
> Cum Graecis, neque in hac despectus parte jaceres.
> Unum hoc maceror et doleo, tibi deesse, Terenti.

Von wem übrigens dieses kleine Gedicht seyn mag; so scheinet das Urtheil, das darin von unserm Dichter gefällt wird, ganz richtig zu seyn. So vortrefflich seine Comödien sind, so

so fehlt es ihmen an dem comischen Salze, wenn man sie auch nur mit den Plautinischen vergleichet.

Seine Schreibart ist höchst gefällig, rein und überlegt; seine Charaktere besser gezeichnet, und ausgeführt, als des Plautus seine; er besitzt sich beständig, läßt sich keinen Augenblik vom poetischen Feuer oder von Laune überraschen, weder etwas unbedachtsames zu sagen, noch gegen den reinesten Geschmak anzustoßen. Aber bey ihm wird mehr geredt, als gethan, welches beym Plautus gerade umgekehrt ist. Er überrascht selten, aber er hört nicht einen Augenblik auf unterhaltend zu seyn; denn alle Reden und Handlungen, alle Schritte seiner Personen, sind ihren Charakteren, ihrem Stand und Alter angemessen. Wo er ernsthaft ist, nähert er sich deswegen dem Tragischen nicht, und wo er comisch ist, ist er es immer auf eine edle Weise. Er ist ein höchstvernünftiger Dichter; sein ist die comische Anständigkeit in den Reden und Handlungen, so wie der comische Muthwillen dem Plautus eigen ist.

Seine größte Kunst besteht in Zeichnung der Charaktere; und Donat merkt wol an, daß es ihm sogar gelungen, das schwerste mit Anstand zu thun: Courtisanen, die nicht anstößig sind, einzuführen, etiam contra praescripta comica meretrices interdum non malas introducere.*)

*) Nur eine Probe, daß er auch diese niedrigen Geschöpfe aus dem Schlamm zu heben gewußt habe, liegt in folgender Stelle:

Et cum egomet nunc mecum in animo vitam tuam considero
Atque vostrum omnium, volgus qui ab sese segregant:
Et vos esse istius modi et nos non esse, haud mirabile est.
Nam vobis expedit esse bonas: nos quibuscum res est non sinunt;
Quippe forma impulsi nostra nos amatores colunt,
Ubi haec imminuta est, illi suum animum alio conferunt,
Nisi si prospectum est interea aliquid, desertae vivimus.
Vobis cum uno semel ubi aetatem agere decretum est viro,
Cujus mos maxume est consimilis vostrum, hi se ad vos applicant;
Hoc beneficio utrique ab utrisque vero devincimini;
Ut numquam ulla amori vostro incidere possit calamitas.
Heautontim. Act. II. sc. 3.

Sein Charakter des Chremes in dem Heautontimorumeno, ingleichen der Charakter des Mitio in den Adelphis, besonders die 5te Scene des IV Aufzuges, sind große Meisterstücke.

In Sittensprüchen ist er sehr glüklich, und zeiget sich als einen großen Kenner der Menschen; er sagt weder alltägliche noch übertriebene Dinge, sondern solche, die ein Mann von großer Vernunft, nach genauer Beobachtung dessen, was in der großen Welt vorgeht, denkt. Er ist weder ein ängstlicher, noch ein alltäglicher Sittenlehrer.

Die Sitten seiner Personen sind in der höchsten Vollkommenheit nach einer schönen Natur gezeichnet. Ein Neuerer, dessen Namen mir unbekannt ist, scheint hievon vollkommen richtig geurtheilt zu haben,*) wenn er die Liebe, so wie unser Dichter sie behandelt, der französischen Theatergalantrie vorzieht.

*) Si vous avez des Amans à peindre, lisez l'esclave africain: ecoutez Phedria dans l'Eunuque, et vous serez à jamais dégouté de toutes ces galanteries misérables et froides qui défigurent la plupart de nos piéces. Gaz. litt. Oct. 1765. p. 357.

Man kann überhaupt sagen, Terenz sey der comische Dichter aller Menschen von feiner Lebensart. Und wenn irgend ein Römer die edle Einfalt der Schreibart, die Cicero den Atticismus nennt, erreicht hat, so treffen wir sie in diesen Comödien an.

Die

* * *

Die bekannten 6 Lustspiele des Terenz sind nach einigen ganz frühen, ohne Jahrszahl erschienenen Ausgaben, Mayland 1470. Rom 1472. f. ohne Abtheilung in ihre Sylbenmaße, so wie noch öfter auf eben diese Art, und abgetheilt in die Sylbenmaße, Ven. 1487. f. Arg. 1496. f. 1505. f. mit dem Commentar des Donatus; ebend. 1506. 4. mit Holzschnitten, und den Commentaren des Pet. Marsus und Paulus Maleolus; Ven. 1517. 8. Par. 1529. f. 1536. 4. mit dem Comment. des Donatus; ebend. 1552. f. mit Scholien und Anmerkungen von mehrern; Ex ed. Ant. Goveani, Lov. 1552. 4. Par. 1558. 4. Ex ed. M. Ant. Mureti, Venet. 1555. 8. 1558. 8. Antv. 1573. Franeq. 1597. 8. Ex ed. Pet. Antesignani, Lugd. Bat. 1560. 8. Gab. Faerni, Flor. 1565. 8. Heidelb. 1587. 8. 1607. 8. Fried. Lindenborgii, Par. 1602. 4. Frcft. 1623. 4. Dan. Heinsii, Amstel. 1618. 12. mit s. ad Horatii, De Plauto et Terentio judicium, Dissertat. Ex ed. I. P. Parei, Nap. Nemet. (Speyer) 1619. 4. Mart. Heyneccii, Lipf. 1592. 8. Iac. Kockerti, Lub. 1651. 8. Henr. Boecleri, Arg. 1657. 8. Th. Farnabii, Lond. 1651. 12. Amstel. 1669. 12. Corn. Schrevelii, Lugd. Bat. 1644. 8. Nic. Canni, ad usum Delph. Par. 1675. 4. C. not. varior.. Amstel. 1686. 8. Ioach. Leng. Cantabr. 1701. 4. Frc. Harii, Lond. 1724. 4. Mart. Hugenii, Amstel. 1710. 8. Rich. Bentleii, Cantabr. 1726. 4. Amstel. 1727. 4. Lipf. 1791. 8. Arn. Henr. Westerhovii, Hag. C. 1726. 4. 2 Bd. 1732. 8. 2 Bd. Urbini 1736. f. Lat. und Ital. Ferner, Rom 1767. fol. 2 Bde. mit Kupf. (Der Text vorzüglich nach der Ausgabe des Heinsius; die dabey befindlichen Kupfer, welche aus den Larven der Personen bestehen, nach einer im Vatikan befindlichen Handschrift.) Lips. 1785. 8. Ex rec. Gudm. Magnaei Hafn. 1788. 8. 2 Bde. und, ausser diesen noch unzählig oft gedruckt. — — Uebersetzt, in das Italiänische, von einem Ungenannten, Ven. 1535. 8. Von Giov. Fabrini, Ven. 1548. 4. Von Cristof. Rosario, Rom. 1612. 12.. Von Luisa Bergalli, Ven. 1733. 8. Von Nic. Fortiguerra, mit dem Text, Urbino 1736. f. Lipf. 1772. 8. Von Ant. Gagliardi, Leipz. 1692. 12. (Nur die Andria, die Brüder, und Phormio.) Von Franc. Bellaviti, Bassano 1758. 4. und 8. (Nur die Andria, der Verschnittene, und der Selbstpeiniger.) Einzeln, die Andria und der Verschnittene von G. Giustiniano, Ven. 1544. 8. Der Verschnittene, unter dem Titel La Mora, von Bat. Calderari, Vic. 1588. 8. Die Andria, von Bern. Filippino, bey s. Poesie, Rom. 1659. 8. Der Verschnittene, von einem Ungen. Ven. 1532. 8. Die Brüder, von Franc. Corte, Mantua 1554. 8. Von Alb. Lollio, Ven. 1554. 12. Phormio, von einem Ungen. Rom 1727. 4. — In das Spanische, von Pedro. Sim. Abril, Alc. 1583. 8. Barcel. 1599. 8. (nach dem Fabricius zuerst 1577 gedruckt.) — In das Portugiesische: Die vier ersten Stücke von Leonel da Costa, schon ums J. 1660 gemacht; aber erst Lisb. 1788. 8. 2 Th. von Berrand herausgegeben. — In das Französische: In Verse und Prosa zugleich (vermuthlich von Gilles) Par. f. (Fabricius, Bibl. lat. Bd. 1. S. 63. Lipf. 1773. 8. folgt dem du Verdier, und setzt die Ausgabe in das Jahr 1539. Aber der, auf dem Titelblatt genannte Drucker, Ant. Verard, starb schon ums J. 1518-1520. Folglich muß sie viel älter seyn.) Von einem Ungenannten, Par. (1574) 1583. 16. Von Jean Bourlier, Antv. 1566. 8. Von Jacq. Bourle, Par. 1586. 12. Von St. Aubin (d. i. Le Maistre de Sacy, aus welcher Fabricius, a. a. O. S. 64 u. 65. zwey Personen macht, und also zwey Uebersetzungen anführt) Par. 1647. 12. Aber nur die Andria, die Brüder und der Phormio. Von Et. Algay de Martynac, Par. 1670. 12. Die drey übrigen, als den Verschnittenen, den Selbstpeiniger und die Hecyra. Von Mich. Marolles, Par. 1659. 8. 2 Bd.

Von

Von Anna Dacier, Par. 1688. 12. 3 Bd. Rotterd. 1717. 8. 3 Bd. mit Kpf. Amstel. 1724. 12. 3 Bd. Hamb. 1732. 8. 3 Bd. mit K. Von Monnier, Par. 1771. 8. und 12. 3 Bd. Ausser diesen finde ich noch, bey dem Fabricius Bibl. lat. S. 64. a. a. O. eine Uebersetzung des Terenz von P. Roger Sibour, Strasburg 1687. 12. und eine andre, von Hennebert, Cambr. 1726. 8. angeführt; beyde sind mir aber nicht näher bekannt. Einzeln, ist noch die Andria von Bonaventure des Periers, Lyon 1537. 8. und von Ch. Etienne, Par. 1542. 8. Der Verschnittene von Jean Ant. de Baif, in s. Jeux, Par. 1573. 8. in das Französische übersetzt, und alle Stücke des Terenz, mehr oder weniger frey, und von verschiedenen, nachgeahmt worden. — In das Englische: Warton, in s. Hist. of Engl. Poetry. Bd. 2. S. 364. Anm. g. S. 365. führt eine, wahrscheinlich von J. Rastal, ums Jahr 1520. 4. gedruckte Uebersetzung des Terenz an; der Biogr. dramat. zu Folge ist es aber nur die Andria allein. Völlig haben den Terenz übersetzt: Rich. Bernard 1598. 4. 1614. 4 Law. Echard., ums J. 1715. Th. Cook 1734. 12. 3 Th. 1755. 12. 2 Bde. S. Patrik 1745. 8. 2 Bde. 1767. 8. 2 Bde. Gordon 1752. 12. G. Collmann 1765. 4. 1768. 8. 2 Bde. Und in dem Catal. Bibl. Bodl. findet sich, Art. Terenz, eine Uebers. desselben, by various Hands v. J. 1694. 8. angezeigt. Einzele Stücke, als die Andria; von M. Kyffin 1588. 4. Von Th. Newman 1727. 8. Von einem Ungen. 1629. 4. Von einem Ungen. s. a. 8. und zwey andre Uebers. v. J. 1597 und 1600 führt Warton, Bd. 3. S. 449. Anm. 11. an. Der Verschnittene, von Th. Newman 1727. 8. Von einem Ungen. bey Warton, a. a. O. v. J. 1600. Phormio, von Ch. Hoole 1663. 8. (von welchem in der Biogr. dramat. überhaupt A Translation of Terence angeführt wird.) Die Brüder, von einem Ungen. 1774. 8. — In das Deutsche: Von Ungenannten, Strasb. 1499. f. Von M. Heinr. Hain, Leipz. 1535. 8. Von Val. Boltz. s. l. 1539. 8. Tübingen 1540. 1544. 1567. 8. Von Joh. Episcopius, Frkft. 1563. 1568. 8. Von Mich. Babst von Rochlitz, Leipz. 1596. 8. Von einem Ungen. Cöthen. 1620. 8. Von Mich. Meister, Magd. 1623. 8. Von Dav. Höschel und Matth. Schenck, Augsb. 1624. 8. Von einem Ungen. Weimar 1626. 8. Von Joh. Rhenius, Leipz. 1627. 1632. 1646. 1658. 8. Von einem Ungen. Hamb. 1670. 8. Von Joh. Christph. Müller, bey der ital. Uebersetzung des Gagliardi (nicht von Gagliardi selbst, wie die Uebersetzer Bibliothek S. 117. sagt) Leipz. 1692. 12. Von Hartnaccius, Hamb. 1711. 8. Von J. S. Patzke, Halle 1753. 8. Von einem Ungen. (Terenz zum Lehrbuch für Schauspieldichter und Schausp. mit Donats Commentar, und Anm.) Petersb. 1782. 8. 1ter Bd. Von Joh. Christph. Neide, Leipz. 1784. 8. 2 Th. Von J. H Roos, Giessen 1794. 8. Einzele Stücke, als die Andria, von Joh. Agricola, Berl. 1544. 8. Von Heinr. Ham, Wittenb. 1602. 8. Von Steph. Riccius, Leipz. 1603 8. Von Wilh. Lymberger, Rinteln 1614. 8. In dem 3ten Bd. der Academie der Grazien, und von B. F. Schmieder, Halle 1790. 8. Nachgeahmt in der Engländerinn zu Berlin, Berl. 1777. 8. Der Verschnittene, von Hs. Nythart, Ulm 1486. f. Von Jos. Loner, mit einer Vorrede M. Steph. Riccii, s. l. 1586. 8. Von B. F. Schmieder, Halle 1790. 8. Der Selbstpeiniger, in dem Bürgerfreund, Strasb. 1778. 8. Von B. F. Schmieder, Halle 1791. 8. — —

Erläuterungsschriften über den Dichter überhaupt: Ausser den bekannten Commentaren des Donatus, Eugraphius, u. d. m. und dem Schriftchen des Rufinus, De Metris Terentii etc. (S. den Art. Sylbenmaaß.) P. Bembo (De Fabulis Terentii, bey den Divers. Poetar. in Priap. lusis, Ven. 1517. 8. und in s. Opusc. Bas. 1556. 8. Einzeln., Flor. 1564. 4. Castigat. in aliquot Ter. loca, Par. 1562. 8.) — Steph. Riccius (In Ter.

Ter. Com. VI. Comment. Lips. 1581-1584. 8. 3 Bde.) — Phil. Pareus (Dissertat. de Terentiana Plauti Imitatione bey s. Ausg. des Plautus, Frcft. 1610. 8. Nap. Nem. 1619. 4.) — Joh. Weiz Notae, s. Collectanea in Terent. Lips. 1610. 8.) — Dan. Heinsius (Ad Horatii De Plauto et Terentio Iudicium Dissertat. bey s. Ausg. des Terenz, Amst. 1618. 12. und der Westerhovschen.) — Chrstph. Wase (In s. Werke De legibus et licentia veter. Poetar. Oxon. 1687. 8. findet sich vieles über die Sylbenmaaße des Terenz.) — J. Leng. (Bey s. Ausg. des Terenz, Cambr. 1701. 4. findet sich eine Dissertat. de ratione et licentia metri Terentiani.) — Rich. Bentley (De Metris Terentianis σχεδιασμα bey s. Ausg. des Ter. Cambr. 1726. 4. und bey dem Rudens des Plautus, von Reiz, Leipz. 1789. 8. Was Burmann dagegen einwandte, widerlegte Reiz in einer Einladungsschrift, Burmannum de Bentl. doctrina metror. Terent. judicare non potuisse. Lips. 1787. 4.) — Gaillere (Apologie de Terence, P. 1728. 12. Gegen das Urtheil des Rollin, in s. Maniere d'enseigner les belles Lettres über den Terenz.) — Disc. sur Terence, im 4ten Bd. S. 95. der Variétés litteraires. — Joh. Chrstph. Briegleb (De lectione Ter. Philosopho non indigna, Cob. 1769. 4.) — G. C. Harles (Lect. Terent. Specim. critica, Cob. 1769. 1771. 4. Disput. Lection. Terent. ebend. 1769 u. f. — J. F. Roos (De Terent. quibusd. loc. Giess. 1786. 4.) — Vortrefl. einzele Bemerk. in Diderots dramat. Dichtkunst, in Lessings Dramaturgie, u. a. m. — — Erläuterungen einzeler Stüke, als des Selbstpeinigers: Frc. Hedelin d'Aubignac (Disc. sur la troisieme Comedie de Terence, intitulée Heavtontimorumenos contre ceux qui pensent quelle n'est point dans les régles anc. du Poeme dramatique, bey s. Prat. du Theatre. Dissertat. 2. ou Apologie du Disc. sur la troisieme Comed. de Terence, mit der ersten, unter dem Titel, Terence justifié . . . zusammen, Par. 1656. 4. und bey der angeführten Ausg. der Prat. du Theatre, Amst. 1715. 8. — Gilles Ménage (Reponse au disc. in s. Miscell. 1652. 4. Verm. und mit dem Titel, Disc. sur l'Heautontimorumenos de Terence. Utr. 1690. 8. und in dem gedachten Werke des Hedelin.) — Der Andria: J. F. Roos (Ueber den Charakter des Sosia, Gießen 1784. 4.) Des Verschnittenen: D. Cp. Seybold (Ueber den Evnuch, Pirm. 1787. 4.) —

Das Leben des Dichters haben, unter mehrern, geschrieben: G. Gyraldus (In der Hist. Poetar. S. 889. Bas. 1545. 8.) Casp. Sagittarius (Comment. de vita et scr. Terent. . . . Altenb. 1671. 8.) L. Crusius (In den Lebensbeschreibungen Röm. Dichter, Bd. 2. S. 342. d. d. Uebers.) — Litterarische Notizen in Fabr. Bibl. lat. Bd. 1. L. I. c. 3 S. 43. Lips. 1773. 8. — und die Urtheile mehrerer Litteratoren, in Baillets Jug. des Savans T. 3. P. sec. S. 56. No. 1135. Ausg. v. 1725. 12. —

Termen.

(Baukunst; Bildhauerkunst.)

Könnten eigentlich Bildsäulen genennt werden, weil sie halb Bilder und halb Säulen sind. Es sind Werke, deren obere Hälfte die menschliche Gestalt bis auf den halben Leib vorstellt, die untere aber in einen vierekigen sich gegen das untere Ende verschmälernden Pfeiler ausläuft.

In der Baukunst werden sie anstatt der Säulen oder Pfeiler zu Tragung der Gebälke angebracht. In Gärten aber werden sie frey anstatt der Statuen hingesetzt.

Die Termen scheinen die ältesten Statuen zu seyn. Die meisten antiken Termen haben unterhalb des geschnitzten Kopfs, da wo die Schultern angehen, vierekige Löcher, woraus deutlich abzunehmen ist, daß diese

Bilder

Bilder ursprünglich Pfosten an den Eingängen der Felder oder Gärten gewesen, durch welche eine Stange gesteckt worden, um das Vieh abzuhalten, gerade wie noch itzt die Eingänge solcher eingezäunter Felder verwahrt werden. Gegenwärtig werden solche Pfosten bisweilen mit einem vierekigen oben abgespitzten Kopfe verzieret. Diesem gaben die Griechen und die Hetrurier die Form eines Menschenkopfs. Ob dieses blos mehrerer Zierlichkeit halben geschehen sey; oder ob die Köpfe beschützende Gottheiten haben vorstellen sollen, überlasse ich andern zu untersuchen. So viel scheinet mir gewiß, daß solche Termen die ältesten Werke der Bildhauerkunst gewesen. Man weiß, daß einige alte Völker blos unförmliche Steine als Bilder der Götter verehrt haben. Nachdem die Bildhauerey aufgekommen war, wurden Steine aufgerichtet, deren oberstes Ende, so gut es die noch rohe Kunst vermochte, nach der Gestalt des menschlichen Hauptes ausgehauen ward, um sie von andern gemeinen Steinen zu unterscheiden. Vielleicht aber haben die Gränzsteine, die bey allen Völkern für etwas heiliges und unverletzliches gehalten werden, zuerst diesen Einfall veranlasset. Es mag einem eingefallen seyn, diese Steine, um sie von andern, die der Zufall auf Feldern aufgestellt, zu unterscheiden, oben etwas abzurunden, und etwa Nase, Augen und Mund darauf anzuzeigen, damit der Gränzstein zu einem Bilde des Gottes würde, der die Verletzung der Gränzen rächet. Dieser Einfall hat hernach Gelegenheit gegeben, daß überhaupt alle Gränzsteine so bezeichnet worden. Endlich aber ist, wie es mit so viel andern Dingen gegangen, eine besondere Zierrath erst in den Gärten, hernach sogar an Gebäuden, aus diesen Gränzsteinen gemacht worden.

Terz.

(Musik.)

Ein consonirendes Intervall, das seinen Namen daher hat, daß in der diatonischen Tonleiter immer die dritte Sayte, von welchem der sieben diatonischen Töne man sie abzähle, eine Terz gegen die erste klinget, als E gegen C; F gegen D; G gegen E u. s. f. Weil in unserm diatonischen System die Stufen von einem Tone zum andern ungleich sind, und drey Sayten entweder zwey Intervalle von ganzen Tönen, wie C-D, D-E, oder nur von einem ganzen Ton und einem halben, wie D-E, E-F, ausmachen, so ist auch die Terz von zwey Gattungen, nämlich groß, oder klein; jene besteht aus zwey ganzen Tonen*), diese aus einem ganzen und einem halben. Da wir aber zweyerley ganze Töne haben, nämlich einen nach dem Verhältniß $\frac{8}{9}$, und einen von $\frac{9}{10}$**), so entstehen daher zweyerley große Terzen; da bisweilen der große ganze Ton $\frac{8}{9}$ und der kleine $\frac{9}{10}$, bisweilen aber zwey große Töne $\frac{8}{9}$ auf einander folgen. Im ersten Fall ist also die Terz $\frac{8}{9} \times \frac{9}{10}$, als C-E, das ist $\frac{72}{90}$ oder $\frac{4}{5}$; im andern Fall aber ist sie $\frac{8}{9} \times \frac{8}{9}$ als B-d; das ist $\frac{64}{81}$. Aus eben diesem Grund ist auch die kleine Terz nach unserm System von zweyerley Art, da sie entweder aus dem großen, oder kleinen ganzen und dem halben Tone besteht; im ersten Fall ist also die kleine Terz $\frac{8}{9} \times \frac{15}{16}$ als A-c, das ist $\frac{120}{144}$ oder $\frac{5}{6}$; im andern aber ist sie $\frac{9}{10} \times \frac{15}{16}$ als D-F, das ist $\frac{135}{160}$ oder $\frac{27}{32}$. Von einer dritten verminderten Terz, deren Verhältniß [illegible] wäre, haben wir anderswo gesprochen †).

*) Daher kommt ihr griechischer Name Ditonus.

**) S. System.

†) S. Consonanz; Dreyklang.

Von diesen Terzen hat die große Terz, deren Verhältniß $\frac{4}{5}$ ist, den größten Wolklang; weil sie in der Folge der harmonischen Töne zuerst, und gleich nach der Quinte vorkommt *); zunächst auf sie aber kommt denn die kleine Terz $\frac{5}{6}$, und auf diese die verminderte $\frac{6}{7}$, von welcher die von $\frac{27}{32}$ ohngefähr um $\frac{1}{4}$ eines Comma in die Höhe abweicht. Wie diese drey Arten der Terz in dem von uns angenommenen temperirten System sich durch alle Tonleitern verhalten, ist in dem Artikel über die Intervalle genau angezeiget worden. Wir merken hier nur noch an, daß kein Intervall, das kleiner ist als $\frac{27}{32}$, für eine kleine Terz mehr könne gehalten werden.

In dem Dreyklang ist die Terz das wichtigste Intervall, weil sie die Tonart bestimmt **); daher sie in der begleitenden Harmonie nie kann weggelassen werden.

Terzet.

(Musik.)
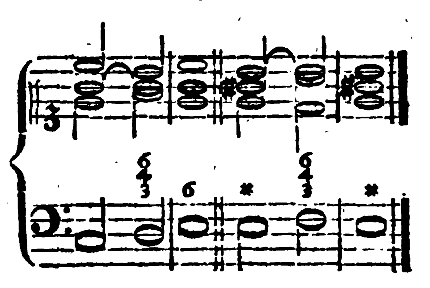
So nennt man, nach dem italiänischen Terzetto ein Singstük von drey concertirenden Stimmen. Sie kommen sowol in Kirchensachen, als in den Opern vor. Das Terzet hat eben die Schwierigkeiten im Satze, von denen bereits an mehr Orten ist gesprochen worden †), und erfodert deswegen einen in allen Künsten des Satzes wolerfahrnen Tonsetzer. Da wir keine vollkommnere Terzette kennen, als die, welche Graun in seinen Opern gesetzt hat, so können wir nicht anders, als den Tonsetzern sie als Muster anpreisen.

*) S. Consonanz.
**) S. Tonart.
†) S. Duet; Quartet.

Terzquartaccord.

(Musik.)

Dieser Accord besteht aus Terz, Quart und Sexte, und ist die zweyte Verwechslung des wesentlichen Septimenaccordes, wenn nämlich die Quinte desselben zum Baßton genommen wird. Die Terz ist in diesem Accord die Dissonanz *), die bey der folgenden Harmonie einen Grad unter sich geht. Z. B.
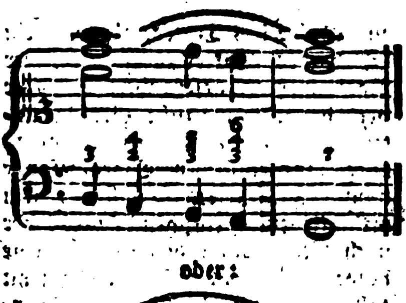


Er kömmt selten anders, als in diesen beyden Fällen vor, nämlich auf der Secunde der Tonica in der Durtonart, und auf der Secunde der Dominante in der Molltonart; im ersten Fall führt er zu dem Dreyklang der Tonica, oder dessen Verwechslung, und im zweyten der Dominante. In beyden Fällen wird er oft blos durch 6 angezeiget, und die Quarte wird, wenn sie nicht vorhergelegen hat, weggelassen, und an ihrer statt am besten die Octave vom Baßtone genommen.
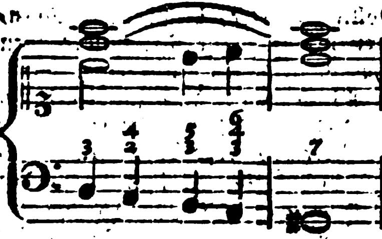
Wenn dieser Accord die übermäßige Sexte bey sich führet, wird er der übermäßige Sextenaccord genennet, dessen Behandlung an einem andern Ort gezeigt worden **).

Der Terzquartaccord kömmt auch noch auf folgende Art vor:

*) S. Septimenaccord.
**) Sextenaccord.
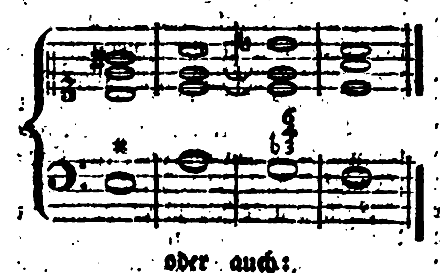


oder:
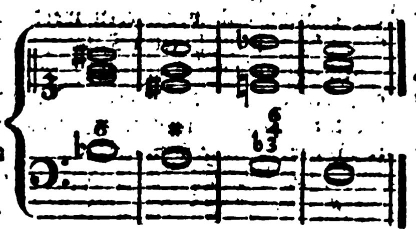


und ist in solchen Fällen, wenn die Bewegung etwas geschwind ist, blos durchgehend.

Man kann auf folgende Weise vermittelst des Terzquartaccordes auf eine angenehme Art moduliren:
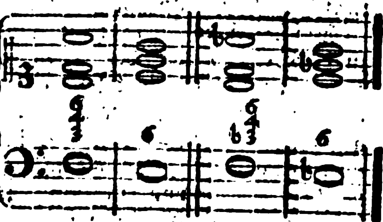


oder auch:



In beyden Fällen ist der Terzquartaccord, vornehmlich in dieser Lage, von einem entzükenden Wolklang, weil man die verminderte Terz (6:7) in ihm zu hören glaubt.

Der Terzquartaccord, der aus der zweyten Verwechslung des uneigentlichen Septimenaccords entsteht, ist leicht von dem vorhergehenden durch seine Fortschreitung zu unterscheiden. Er kömmt in der Durtonart auf derselben Stufe vor, die dem vorhergehenden in der Molltonart eigen ist, und führt zum Accord der Tonica. Zum Beyspiel:



Die Terz steht hier statt der Secunde und ist die zufällige None vom Fundamentalbaß, die ihre Resolution bis auf der folgenden Harmonie verzögert: die Dissonanz der Septime liegt im Baß; daher ist dieser Accord ein durch die Terz vorgehaltener Secundenaccord, und muß auch so behandelt werden *).

Tetrachord.

(Musik.)

Bedeutet in der alten Musik der Griechen ein Tonsystem von vier Sayten oder Tönen, davon die zwey äussersten eine Quarte gegen einander klingen. Es ist im Artikel System gezeiget worden, daß die Alten ihre Tonsysteme nach Tetrachorden eingetheilt haben, so wie itzt das unsrige nach Octaven eingetheilt wird. Wenn z. B. Ptolemäus das diatonische System bestimmen will, sagt er nur, wie das Tetrachord, oder die Quarte in demselben eingetheilt werde. Dieses war auch hinlänglich, weil die Octave der Alten aus zwey gleichen

*) S. Secundenaccord.

chen und ähnlichen Tetrachorden bestand, denen die Unteroctave des höchsten Tones in der Tiefe noch beygefügt wurde, wie im Artikel System zu sehen ist. Deswegen brauchten sie auch in ihren Singeschulen zur Solmisation nur vier Sylben, τα, τε, τη, τω, da hernach, als das System in Hexachorde, oder Sexten eingetheilt wurde, die sechs aretinischen Sylben nöthig waren.

Wir halten es für überflüßig, hier zu beschreiben, wie die Alten ihre Tetrachorde angeordnet haben, um das ganze System aller Töne daraus zusammen zu setzen. Wer hierüber neugierig ist, kann die nöthigen Nachrichten hiervon in Rousseaus Dictionnaire de Musique finden.

Theilung.

(Musik.)

Unter diesem Worte begreifen wir das, was die Tonsetzer insgemein durch das lateinische Wort Diminutio anzeigen. Es wird nämlich bey dem Unterricht im Contrapunkt, nachdem gezeigt worden, wie zu einem Choralgesange von einer Stimme noch andre Stimmen von gleichen Noten sollen gesetzt werden, hernach auch gelehret, wie solche Stimmen dazu zu setzen seyen, da auf eine Note des vorgeschriebenen Chorals, in den andern Stimmen mehrere Noten von geringerer Geltung kommen. Diese Noten sind dann Diminutiones genennt worden, weil ihre Geltung mußte vermindert werden, da man gegen eine halbe Taktnote zwey Viertel, oder vier Achtel setzte. Eben so kommen auch in dem doppelten Contrapunkt Nachahmungen und Canons von Noten kleiner Geltung vor, die man deswegen Imitationes per Diminutionem genennt hat.

Wir betrachten die Sache hier überhaupt als die Theilung eines Tones in mehrere, und in so fern auf eine Sylbe des Textes, oder auf ein Glied des Taktes, anstatt einer Note, mehrere gesetzt werden. Der zierliche, melismatische Gesang unterscheidet sich von dem schlechten, oder ganz einfachen Choralgesange hauptsächlich dadurch, daß in jenem oft statt eines einzigen Tones, der nach Maßgebung des Taktes eine halbe Viertel- oder Achtelnote seyn sollte, mehrere, die aber zusammengenommen nur die Geltung des einen haben, gesungen werden.

Wenn man es auch zur Regel machen wollte, daß in dem Satze auf jede Sylbe, oder in Instrumentalsachen auf jeden Takttheil, nur ein Ton gesetzt werden soll: so würden doch gefühlvolle Sänger und Spieler sich gewiß nicht daran binden, sondern gar oft den Ton einer Sylbe des kräftigern Ausdruks halber in mehrere theilen. Ohne Zweifel hat also die Theilung in dem affektvollen Gesang ihren Grund. In der That würde man dem Gesang und auch den Instrumentalmelodien die feinesten Schönheiten benehmen, wenn man keine getheilten Töne zugeben, und in dem $\frac{3}{4}$ Takt blos Viertel, in dem $\frac{3}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt lauter Achtel haben wollte. Man würde dieser Einförmigkeit bald müde werden.

Es sind aber bey dieser Theilung der Töne einige sehr wesentliche Regeln genau zu beobachten, wenn der Satz nicht soll verworren werden. Man kann nicht in jeder Taktart jede Theilung anbringen, sondern nur solche, bey denen der Gang des Taktes nicht verdunkelt werde. So leidet z. B. der gemeine Allabrevetakt nicht wol eine Theilung in Achtelnoten. Was aber hievon zu erinnern wäre, ist bereits im Artikel Takt bey jeder Taktart angezeiget worden. Damit der Gang des Taktes bey vielstimmigen Stüken durch die Theilungen nicht verdunkelt werde, müssen sie nie in allen Stimmen zugleich ange-

bracht

bracht werden; es muß allemal eine Stimme durch die der Taktart eigene Taktglieder fortschreiten.

Auch ist bey der Theilung in nachgeahmten Sätzen genau darauf zu sehen, daß dadurch der Nachdruk, den eine Sylbe, oder ein Takttheil haben muß, nicht verändert werde, und daß nicht das, was in dem Hauptsatz im Niederschlag gewesen, bey der Nachahmung im Aufschlag komme, oder umgekehrt.

Dieser Theilung einer Note in mehrere ist die Verlängerung einer Note (Augmentatio) entgegengesetzt, da statt zwey, drey, oder vier Töne, die auf einem Takt stehen sollen, nur ein einziger angebracht wird, um ihm desto grösseres Gewicht zu geben.

*

(*) Von der Theilung (Diminutio) handeln, unter mehrern: Fr. Gafor (Im 4ten und 14ten Kap. des 2ten Buches s. Pract. Music.) — Andr. Ornitoparchus (Im 8ten Kap. des 2ten Buches s. Mus. act. Microl.) — Steff. Vanneo (Im 19ten und 22ten Kap. des 2ten Buches s. Recan. de Mus. aurea, und zwar, de diminutione s. notular. variatione, und quomodo quantave quantitate diminutionem et incrementum recipiant notulae sub maioris et minoris inaequalitatis proportione subjectae.) — H. Glareanus (Im 8ten Kap. des 3ten Buches s. Dodechardon, und zwar de augmentat. diminutione ac semiditate.) — Gal. Dresler (Im 6ten Kap. des 3ten Theils s. Mus. pract. Element.) — P. Cerone (Im 66ten Kap. des 2ten Buches s. Melopeo y Maestro.) — Frc. Gasparini (Im 10ten und 11ten Kap. s. Armonico prattico.) — u. v. a. m. —

Theilnehmung.

(Schöne Künste.)

Die gute Würkung der wichtigsten Werke des Geschmaks gründet sich auf die Eigenschaft des menschlichen Gemüthes, der zufolge wir gar oft von dem Guten und Bösen, das andern Menschen begegnet, wie von unserm eigenen gerührt werden, und deswegen einen wahren und herzlichen Antheil daran nehmen. Erzählungen solcher Begebenheiten, oder Vorstellungen solcher Handlungen, bey denen die interessirten Personen in starke Leidenschaften gerathen, setzen auch die unsrigen in merkliche Würksamkeit, auch sogar in dem Falle, da wir wissen, daß alles bloß erdichtet ist. Das schon lange vergangene, oder vielleicht gar erdichtete grosse Leiden des Priamus, oder Philoktets, preßt uns Thränen aus, wenn wir die Schilderung derselben in der Ilias, oder beym Sophokles lesen; und so fühlen wir Zorn und Unwillen, wenn uns Tacitus die verfluchte Tyranney einiger der ersten Cäsarn in seiner Erzählung schildert, obgleich ihre Würkung schon so viele Jahrhunderte lang aufgehört hat. Wir erwarten dabey den gewaltsamen und wolverdienten Tod eines solchen Tyrannen bald mit eben der Ungeduld, als wenn wir selbst noch unter dem Druk seiner so schändlich gemißbrauchten Gewalt lebten.

Es ist hier der Ort nicht, den Grund dieser Theilnehmung zu erforschen; wir können die Sache selbst als gewiß voraussetzen, um zu sehen, wie die schönen Künste sich derselben mit Vortheil zu bedienen haben. Indessen haben wir bereits an ein paar Orten dieses Werks die eigentliche Quelle, woraus sie entstehet, deutlich angezeiget *).

Diesen glüklichen Hang an fremdem Interesse Theil zu nehmen, und selbst erdichtetes Gutes und Böses sich gleichsam zuzueignen, können die schönen Künste sich mit grossem Vortheile

*) S. Leidenschaft III Th. S. 224. 225. und Täuschung.

zu Nutze machen. Indem Horaz von den Dichtern sagt:

> Aut prodesse volunt aut delectare poetae,
> Aut simul et jucunda et idonea dicere vitae.

zeiget er das doppelte Hauptinteresse aller Künstler an. Wollen sie uns angenehm unterhalten, so können sie ihren Zwek nicht besser erreichen, als wenn sie uns Scenen schildern, die vermöge der Theilnehmung unsre Reizungen und Leidenschaften in lebhaftes Spiel setzen; und wenn sie nützlich und lehrreich seyn wollen, so können sie es eben dadurch auf eine vorzügliche Weise seyn. Dieses ist aber bereits an andern Orten hinlänglich gezeiget worden *).

Die Theilnehmung beruhet hauptsächlich auf der Aufmerksamkeit, die wir auf die vorgeschilderten Gegenstände richten. Je größer sie ist, je mehr vergessen wir unsern würklichen Zustand, und je stärker fühlen wir den eingebildeten, in den wir uns bey Gelegenheit dessen, was uns vorgestellt wird, setzen. Deßwegen muß der Künstler sehr besorgt seyn, daß die Aufmerksamkeit auf den vorgestellten Gegenstand durch nichts geschwächt, oder gar unterbrochen werde. Alles was die Täuschung befördert, oder hindert, ist auch der Theilnehmung beförderlich oder hinderlich: darum haben wir nicht nöthig, was bereits hierüber gesagt worden **), zu wiederholen.

Thür.

(Baukunst)

Unter diesem allgemeinen Namen begreifen wir alle Arten der Oeffnungen an den Wänden der Gebäude, die zum Heraus- oder Hereingehen, oder Fahren gemacht sind; folglich

*) S. Empfindung; Leidenschaft.
**) S. Täuschung.

außer dem, was man im eigentlichen Verstand Thüren nennt, die Portale und Thorwege.

Der Baumeister hat in Ansehung der Thüren verschiedenes zu überlegen, das er nicht versäumen darf; besonders den Ort, wo er sie anbringt, ihre Gestalt und Größe. Die Natur der Sache bringt es mit, daß sie müssen in die Augen fallen. Hausthüren müssen mitten an den Außenseiten seyn, weil sie einzele Stüke sind *), und weil auch der Bequemlichkeit halber dieses der beste Platz ist. Die Thüren der Zimmer müssen so angebracht werden, daß dadurch nichts unregelmäßiges entsteht. Sind sie an einer den Fenstern gegenüberstehenden Wand, so müssen sie entweder auf einen Pfeiler oder auf ein Fenster treffen. Ueberhaupt wird ein nachdenkender Baumeister sie allemal so anzubringen suchen, daß weder von außen, noch von innen die Regelmäßigkeit noch die Eurythmie gestöhrt wird.

Die Größe richtet sich nach der Bestimmung und der Art des Gebäudes. Das beste Verhältniß der Weite zur Höhe ist, wie 1 zu 2.

Hausthüren, oder Kirchthüren, die Theile der Außenseiten ausmachen, müssen natürlicher Weise, um das Auge gerade dahin zu loken, eine etwas reichere Bauart haben, als die übrigen Theile.

So wie wir überhaupt die Oeffnungen mit Bogen, wo sie nicht nothwendig sind, verwerfen, so würden wir blos gerade geschlossene Thüren zulassen. Eine ganz schlechte Würkung thun die mit einem vollen Bogen geschlossenen Thüren, wo die daneben stehenden Fenster ohne Bogen sind.

In Berlin ist der schlechte Geschmak aufgekommen, die Gewände und den Bogen der Hausthüren perspekti-

*) Symmetrie.

spektivisch zu machen, welches ganz ungereimt ist. Denn andrer Gründe zu geschweigen, so macht diese seltsame Veranstaltung entweder, daß die Oeffnung der Thüre zu klein, und so gar kleiner als die Oeffnung der Fenster wird, oder, wenn die Oeffnung ihre rechte Größe hat, so wird der äussere Umriß der Bekleidung zu groß.

Die Thüren können auf vielerley Weise verziert werden. Es würde viel zu weitläuftig seyn, uns hierüber in besondere Betrachtungen einzulassen. Goldmann giebt funfzehen verschiedene Arten davon an, die mit guter Ueberlegung ausgedacht sind. Die Hauptsache kommt allemal darauf an, daß solche Verzierungen dem im Ganzen herrschenden Geschmak angemessen seyen.

* * *

(*) Anweisungen zu den verschiedenen Arten von Thüren geben, unter mehrern: Alex. Francini (Portes d'inventions, gr. p. Rosse, 40 Bl. fol.) — Jacq. Frc. Blondel (De la decoration des portes, in s. Werk de la distribution des Maisons de plaisance, Bd. 2, Th. 2. K. 2. S. 74. Des developpemens des portes à placard et de celles à doubles venteaux et à double parement, ebend. Kap. 4. S. 164. und in s. Cours d'Architect. Bd. 3. Kap. 5. S. 122. De la decoration des portes à placard, ebend. Bd. 5. Kap. 3. S. 45. Des portes entant que d'ouvrage de menuiserie, ebend. Bd. 6. S. 365, und von Beschlägen, ebend. S. 410.) — Militia (im 5ten Buche s. Bürgerl. Baukunst, Th. 2. S. 88. d. d. Uebers.) — Pelletier (Portes d'Hotels 6 Bl. Querf.) — Neufforge (Portes, Niches etc. 6 Bl. Querf.) — Puisieux der Sohn (Plan et Elevat. d'une Porte cochere, 4 Bl. Fol.) — Belicard (Plan et Elevat. d'une porte cochere f. 4 Bl.) — Boucher (Plan et Elevat. d'une Porte d'Hotel, de Maison de campagne, de Jardin 6 Bl. Fol.) — Boucher der Sohn (Elevat. de Portes à placard, à deux venteaux, 6 Bl. Fol.) Panneaux avec Porte et avec Porte vitrée 6 Bl. Fol. Elevat. de Portes avec leurs profils, f. 6 Bl.) — Profils de deux vanteaux d'une Porte cochere, f. 5 Bl. — — Joh. Rud. Fäsch (Der erste Vers. s. Architect. Werke handlt von Verzierung der Fenst. und Thüren, von Portalen u. d. m.) — La Londe (Dessus des Portes 6 Bl. Fol.) — Rec. de dessus des Portes . . . 7 Bl. Fol.) — J. Wadsmuth (Auszierungen zu Thüren, 4 Bl. Fol.) — — N. Wallis (In s. Carpenters Treasure finden sich Designs . . . for. Gates, und Doors, so wie in s. Modern Joiner, designs for Door-Cases.) — J. Miller (In s. Country Gentlemans Architect sind designs . . . for ornamental wooden Gates befindlich.) — S. übrigens die, bey dem Art. Baukunst angeführten, und von derselben überhaupt handelnden Werke. —

Ton.

(Musik.)

Dieses Wort wird selbst in der Musik, wo es seine eigentliche Bedeutung vorzüglich behält, dennoch von ganz verschiedenen Dingen genommen. 1. Bedeutet es den Klang der Instrumente überhaupt, als: den besondern Klang einer Flöte, einer Violine u. s. f. Denn man sagt von einem solchen Instrument, es habe einen schönen, hellen, vollen, oder einen schlechten, dumpfigen, unangenehmen Ton. Es wäre der Mühe wol werth, daß man versuchte, die verschiedenen Arten des Tones, nach dem eigenthümlichen Charakter jeder Art, zu bestimmen. Der Ton der menschlichen Stimme wird durchgehends mit Recht für den vollkommensten gehalten, weil er jeden Charakter annehmen kann. Blasinstrumente

mente haben offenbar einen ganz andern Charakter des Tones, als Sayteninstrumente, und von diesen ist der Ton derer, die gestrichen werden, wieder von dem, der durch das Anschlagen oder Zupfen der Sayten hervorgebracht wird, ganz verschieden. Es giebt Instrumente, die einen klagenden Ton haben, andre haben einen fröhlichen. Wo es darum zu thun ist, den Menschen durch Töne in würkliche Leidenschaft zu setzen, kommt sehr viel auf die gute Wahl des Instruments an, das den schiklichen Ton dazu hat.

2. Durch Ton verstehet man auch überhaupt einen Klang von bestimmter, oder abgemessener Höhe. So sagt man: der Ton C oder c; ein Baßton, ein Tenorton u. s. f. In eben diesem Sinne sagt man von einem Instrument überhaupt, es sey im Chor- oder Cammerton gestimmt.

3. Bedeutet besonders das Wort ein Intervall von einer einzigen diatonischen Stufe, und da unterscheidet man ganze und halbe Töne. Ganze Töne werden die größern Stufen C-D, D-E; halbe Töne die kleinern E-F, F-Fis, u. s. f. genannt. Die ganzen Töne sind wieder zweyerley: der große ganze Ton, C-D, hat das Verhältniß von $\frac{9}{8}$, der kleine ganze Ton, wie D-E, hat das Verhältniß von $\frac{10}{9}$. Auch die kleinern, diatonischen Stufen, die man halbe Töne nennt, sind von ungleicher Größe; bald in dem Verhältniß von $\frac{16}{15}$, bald von $\frac{135}{128}$ *).

4. Ton bedeutet auch die ganze Tonleiter, oder diatonische Folge der acht zur Octave eines jeden Tones gehörigen Sayten. Wenn man sagt, ein Stük sey aus einem gewissen Ton gesetzt, oder man spiele aus einem gewissen Tone, so heißt es so viel, man nehme zur Fortschreitung des Gesanges nur die Töne, die in der Octave desselben Tones nach seiner harten oder weichen Tonart liegen. Und weil in größern Stüken der Gesang durch mehrere Tonleitern vermittelst der Modulation durchgeführt wird, so wird der Ton, in dessen Tonleiter das Stük anfängt und endiget, und die auch durch die ganze Modulation hindurch vorzüglich herrscht, der Hauptton des Stüks genennt *)

Ehe die halben Töne ♯C. ♯D. ♯F. ♯G. in das System eingeführt worden, hatte das ganze System nur sechs Töne, deren jeder seine eigene diatonische Tonleiter hatte, nämlich C, D, E, F, G und A **). Aber aus jedem dieser Töne war man gewohnt, auf zweyerley Weise den Gesang zu bilden, indem man die Melodie auf die obere, oder untere Hälfte der Tonleiter einschränkte †). Daher entstunden also zwölf verschiedene Töne, von denen man für jeden Gesang den schiklichsten auszusuchen hatte. Dieses nennt man insgemein die zwölf alten Tonarten, und wir sprechen in einem besondern Artikel davon.

Nach der heutigen Beschaffenheit der Musik hat jede der zwölf Sayten des Systems ihre diatonische Tonleiter, sowol nach der harten, als nach der weichen Tonart. Folglich kann man gegenwärtig von vier und zwanzig Tönen, deren jeder seine eigene Tonleiter hat, denjenigen wählen, den man für den zu setzenden Gesang für den schiklichsten hält. Es ist nöthig, daß wir über diesen Punkt nähere Erläuterung geben; weil wir verschiedentlich bemerkt haben, daß in den Meynungen der Tonsetzer selbst noch zu viel Ungewißheit über diese Materie herrscht.

Nach

*) S. System.

*) S. Hauptton.

**) S. System IV Th. S. 484. f.

†) S. Authentisch; Plagalisch.

Nach der sogenannten gleichschwebenden Temperatur *) hätte man in der That nur zwey verschiedene Töne einen nach der großen oder harten, und einen nach der kleinen oder weichen Tonart. Wir haben aber in dem angeführten Artikel gezeiget, daß diese Temperatur, wenn sie auch auf Orgeln, oder Clavieren würklich angebracht wäre, in der Musik überhaupt nicht statt haben könne; weil weder die Sänger, noch die Violinisten sich nach derselben richten können, sondern in ihren reinen Fortschreitungen allemal andre Accorde hervorbringen, als die, die nach der gleichschwebenden Temperatur erfolgen sollten. Es war also schlechterdings nothwendig, eine Temperatur zu finden, in welcher jeder Ton die Intervalle bekam, die durch reine Fortschreitungen verschiedener Stimmen entstehen; und wir haben gezeiget, daß die Kirnbergerische Temperatur so beschaffen sey.

Wenn wir also diese zum Grunde legen, so finden wir in der That, daß jede Sayte des Systems darin ihre harte und weiche diatonische Tonleiter hat, die sich bald mehr, bald weniger von andern unterscheidet. Einige dieser Tonleitern haben ihre große Terz in dem Verhältniß von $\frac{4}{5}$, andre von $\frac{64}{81}$, noch andre von [illegible]: in der kleinen Tonart haben einige ihre Terz von $\frac{5}{6}$, andre von $\frac{27}{32}$, und noch andre von [illegible]; und dieser Unterschied findet sich auch in den Sexten, Septimen und Secunden.

Da nun jede Sayte ihre eigene diatonische Tonleiter bekommt, die sich bald mehr, bald weniger von allen andern unterscheidet, so muß nothwendig auch jeder Ton seinen eigenen Charakter bekommen, der gegen die andern mehr oder weniger absticht. Verschiedene dieser Töne sind sich zwar bis auf einige Kleinigkeiten ähnlich; andre aber unterscheiden sich merklicher von allen andern. Wir werden an einem andern Orte Gelegenheit haben, in einer Tabelle alle vier und zwanzig Tonleitern nach den wahren Verhältnissen ihrer Intervalle anzugeben, und ihre Differenzen deutlich vorzustellen *).

Man muß aber bey dieser Vergleichung der Töne nicht blos die Tonleiter der Haupttöne, sondern auch ihrer Dominanten, und überhaupt aller ihrer Ausweichungen gegen einander halten, um zu sehen, wie verschieden auch der Charakter der Töne sey, in welche man zunächst ausweicht. Daraus kann man denn die Art eines jeden der vier und zwanzig Töne richtig kennen lernen. Diese Kenntniß aber dienet alsdann dem Tonsetzer, daß er in jedem besondern Fall den Ton aussucht, der sich zu seinem Ausdruk am besten schikt.

Damit man die Verschiedenheit der vier und zwanzig Töne nach den Verhältnissen der vorerwähnten Temperatur, wenn in jedem derselben seine natürliche Ausweichungen **) und die Dominantenaccorde mit begriffen werden, mit einem Blik übersehen könne, geben wir davon nach ihrer abnehmenden Reinigkeit folgende Vorstellung:

Durtöne:
C. G. D. F. am reinsten.
A. E. H. Fis. härter.
B. Cis. Dis. Gis. am härtesten.

Molltöne:
A. E. H. D. am reinsten.
Fis. Cis. Gis. Dis. weicher.
C. G. F. B. am weichsten.

C ist der reinste Durton, weil ausser dreyen Dominantenaccorden alle Ausweichungen desselben rein sind; in G dur kömmt schon ein härterer Dominantenaccord mehr vor; D dur wird durch die Ausweichung in A dur und

*) S. Temperatur.

*) S. Tonleiter.

**) S. Ausweichung I Th. S. 283.

und Fis moll noch härter; F kömmt schon dem A dur nahe, der wieder weniger hart als E dur ist, u. s. f. bis Gis dur, der der allerhärteste Durton ist.

Mit den Molltönen hat es dieselbe Bewandtniß. A ist der reinste und B der weichste Mollton.

Es ist gewiß, daß die reinsten Töne zum pathetischen Ausdruk wenig geschikt, hingegen, mit Rücksicht auf den besondern Ausdruk der Moll- oder Durtonart*), zur Belustigung, zum lärmenden und kriegerischen, zum gefälligen, zärtlichen, scherzhaften, oft zum blos ernsthaften Ausdruk am besten zu gebrauchen sind. Die weniger reinen Töne sind nach dem Grad ihrer wenigern Reinigkeit allezeit würksamer zu vermischten Empfindungen, deren Ausdruk in den härtesten Dur- und den weichsten Molltönen von der gewaltsamsten Würkung ist.

Hieraus erhellet hinlänglich, daß der Tonsetzer nicht blos in der Wahl der Tonart, ob er die harte oder weiche zu nehmen habe, sondern auch des Tones selbst, sehr sorgfältig seyn müsse. Die Stüke derer, die eine solche sorgfältige Wahl getroffen haben, lassen sich deswegen nie ohne Schaden in andere Töne versetzen, deren Reinigkeit merklich von der verschieden ist, nach der sie ursprünglich gesetzt worden. Dieses kann jeder erfahren, der die anderswo**) vorgeschlagene Probe mit dem Chor Mora aus der Oper Iphigenia, oder mit dem Xenophon des Herrn Bach aus dem musikalischen Allerley †) machen will.

* * *

Ausser den, bey dem Art. Klang angeführten, zum Theil hieher gehörigen, Schriften, handeln von dem Ton und den Tönen, und den Tonarten überhaupt: Jo. Gafor (Im 8ten u. f. Kap. des ersten Buches s. Pract. Music. und zwar de diversis tonorum accidentibus ac format. primi Toni; de format. sec. et tertii Toni; de formula quarti Toni; de compositione quinti Toni; de formula sexti et septim. Toni; de progressione octavi Toni.) — Andr. Ornitoparchus (De Tonis in genere, im 4ten Kap. des 1ten Buches s. Mus. act. Microl. De Tonis in specie, ebend. im 11ten Kap.) — Steff. Vanneo (De Tono; de multiplici nomine Toni; de Semitonio majori et minori, de Toni et utriusque Semitonii compositione . . . de Tonis quod et qui sint . . . de Tonor. ascensu et descensu; de primi secundique Toni compositione; de tertii quartique Toni formatione; de quinti sextique Toni modulatione; de septimi octavique Toni compositione; de diversis Tonor. differentiis im 26ten u. f. und im 47ten u. f. Kap. des 1ten Buches s. Recan. de Mus. aurea.) — Gios. Zarlino (Del Tuono maggiore et minore; del Semitono maggiore e del minore, im 18ten und 19ten Kap. des 3ten Thls. s. Istitut. armon. Mehreres siehe bey dem Art. Tonart.) — Pet. Cerone (S. das fünfte Buch s. Melopeo y Maestro.) — Jac. Tevo (Im 8ten Kap. des 2ten Thls. s. Musico testore) — Alex. Malcolm (Of Tune or relation of acuteness and gravity in sounds, im 2ten Kap. s. Treat. on Music.) — Wolfg. Schonsleder (Im 20ten Kap. des 1ten Th. s. Architect. Music.) — Giov. M. Bononcini (Im 15ten u. f. Kap. des 2ten Thls. s. Musico prattico.) — Meinr. Spieß (Im 4ten und 10ten u. f. Kap. s. Musikal. Tractats.) — F. W. Marpurg (In der Einleit. zum 1ten Th. s. Handbuchs zum Generalbaß.) — J. A. Scheibe (Im 3ten und 4ten Kap. s. Werkes über die musikal. Composition.) — J. P. Kirnberger (Im 2ten Abschn. der ersten Abtheil. des 2ten Thls. s. Kunst des reinen Satzes.) — H. C.

*) S. Tonart.
**) S. Temperatur.
†) S. 10.

H. C. Koch. (Im 1ten Abschn. der ersten Abtheil. s. Versuchs einer Anleit. zur musikal. Composition.) — F. W. Wolf (Im 1ten Kap. seines Unterr. in allen Th. der zur Musik gehörigen Wissensch.) — Chrstn. Kalkbrenner (Im 7ten, 8ten und 9ten Abschn. s. Theorie der Tonkunst.) — — S. übrigens den Art. Tonart.

Von den Verhältnissen der Töne besonders: Aquinus (De numeror. et sonorum proportion. ums J. 1494.) — W. Chelle (De proportionibus musicis, ums J. 1524. — Hier. Sangest (De Proportionibus, ums J. 1538.) — Pet. Cerone (Im 19ten Buche s. Melopeo y Maestro, und zwar De las proporciones musicales.) — El. Nathus (De musica theoret. Lips. 1652. 4.) — M. Meibom (De Proportionibus, Hafn. 1656. f.) — Franc. Piovesana (Misure harmoniche . . .) — Fr. Burmann (De Proport. harmonica, Ups. 1715. 4.) — Giov. Sacchi (Dissertaz. del numero e delle misure delle corde musiche, et loro corrispondente, Mil. 1761. 4.) — Will. Jakson (Preliminary Disc. to a Scheme, demonstrating the perfection and harmony of Sounds, L. s. a 8.) — — Auch gehört noch hieher: Will. Turner (Sound anatomiz'd in a philos. Essay on Musik, 1724. 8.) —

Ton.

(Redende Künste.)

Ist eigentlich der Klang der Stimme, in so fern sie für sich, ohne Betrachtung des Bedeutenden der Wörter, etwas sittliches oder leidenschaftliches hat. Man erkennet nämlich, wenn man auch in einer unbekannten Sprache reden hört, den kläglichen oder muntern, weinerlichen oder freudigen Inhalt der Rede aus dem Ton, womit sie vorgetragen wird. Mann kann aber nach dem Beyspiel der griechischen Kunstrichter den ganzen Charakter der Rede, in sofern dieselbe durch ganz undeutliche Vorstellung die Empfindung des Sittlichen oder Leidenschaftlichen erwekt, den Ton der Rede nennen.

Um dieses genau zu verstehen, müssen wir bedenken, daß jede Gemüthsfassung und jede Leidenschaft nicht nur eine ihr eigene Stimme, ihren eigenen Vortrag, sondern auch ihre eigene Sprache und eigene Wendung habe. Die Einfalt, die Unschuld, der Schmerz, die Liebe, der Zorn, haben jeder eine Stimme, einen Vortrag, eine Wendung, die ihm eigen ist. Alles, was dazu gehört, können wir den Ton der Rede nennen. Wenn man von einem Menschen sagt, er habe in einem hohen Ton gesprochen, so versteht man dieses nicht nur von einer lauten festen Stimme, sondern auch von dem Dreisten oder Kühnen, das in Gedanken und in der Wahl der Worte liegt; und ein pöbelhafter Ton ist nicht bloß eine schlechte pöbelhafte Aussprache, sondern alles in der Rede, was uns anschauend die Vorstellung des Niedrigen und Pöbelhaften erwekt. Daher bemerken wir die Art des Tones auch in Reden, die wir blos lesen, ohne sie zu hören.

Zum Ton gehört demnach alles, was wir recht sinnlich von dem Charakter der Rede empfinden; und hieraus läßt sich die Wichtigkeit des Tones erkennen, der vielleicht mehr würkt, als die klaren Vorstellungen selbst. Oft macht ein einziges Wort, ein Ja oder Nein, durch den Ton, den man ihm giebt, einen sehr starken Eindruk. Ueberhaupt liegt in dem Ton etwas ganz verführerisches, dem man um so weniger widersteht, je dunkeler die Gründe der Würkung sind. Es ist ein Ton der Ueberzeugung, der keinem Zweifel statt läßt, und ein Ton der Falschheit und Verstellung, der den kräftigsten Beweisgründen alle Würkungen benimmt. Die deutlichsten Be-

weise von der Beleidigung, die uns eine geliebte Person angethan, könnten durch zwey Worte, in dem wahren Ton der Unschuld vorgebracht, gänzlich zernichtet werden.

Darum ist der Ton ein höchstwichtiges Stük der vollkommenen Rede, wenn er mit dem Inhalt und der Absicht der Vorstellungen übereinkommt. Der Redner, der diesen nicht trifft, verliert seine Absicht. Es ist aber höchst schwer, die Betrachtungen, die hieher gehören, auseinander zu setzen. Wir werden uns bemühen, diejenigen, die hierüber genauer nachdenken wollen, auf die Spur zu führen.

Zum Ton gehört zuerst, als ein ganz wesentliches Stük, die Stimme, oder, was man im eigentlichen Sinn den Ton der Rede nennt. Quinctilian, der weitläuftig von der Stimme handelt, theilet das, was er darüber zu sagen hat, in zwey Punkte. Der erste betrifft die Beschaffenheit der Stimme, der zweyte ihren Gebrauch *). In Ansehung des ersten Punkts unterscheidet er zweyerley Eigenschaften; die Stärke und die ästhetische Beschaffenheit der Stimme **). Was über die Stärke zu sagen ist, hat wenig Schwierigkeit: aber desto schwerer ist es, den Ausdruk zu Beschreibung der ästhetischen Beschaffenheit der Stimme zu finden. Wir wollen die Benennungen dieses vortrefflichen Lehrers der Kunst in seiner Sprache hersetzen: Est (vox) et candida, et fusca, et plena, et exilis, et lenis, et aspera, et contracta, et fusa, et dura, et flexilis, et clara, et obtusa. Und Cicero spricht hievon in folgenden Ausdrüken: Vocis genera permulta, canorum, fuscum; leve, asperum; grave, acutum; flexibile, durum *). Ausser diesen Benennungen findet man noch eine Menge andrer, deren sich beyde Lehrer der Redner bedienen, um die mancherley guten und schlechten Eigenschaften des Tones der Stimme anzuzeigen. Weil aber in unsrer Sprache wenig über diese Materie gedacht und geschrieben worden, so fehlen uns die Wörter, die nöthig wären, um das, was die Römer hierüber bemerkt haben, in unsrer Sprache auszudrüken.

Denen, die öffentlich zu reden haben, empfehlen wir ein fleißiges Studium dieses höchstwichtigen Punktes. Eine genaue Beobachtung wird sie überzeugen, daß in dem bloßen Ton der Stimme sehr große Kraft liege, durch die oft mehr ausgerichtet wird, als durch das, was man sagt. Es ist nicht schwer zu entdeken, daß diese, manchem so unbedeutend scheinende Sache tiefen Eindruk auf die Gemüther mache. Der Ton der Stimme ist allein schon vermögend, jede Leidenschaft in uns rege zu machen. Ein einziges Wort, das fast gar keine Bedeutung hat, als die, die es durch den Ton bekommt, kann Schreken, Furcht, Mitleiden, Zärtlichkeit und andre Leidenschaften sehr schnell rege machen. Redner und Schauspieler können nicht sorgfältig genung seyn, dergleichen Würkungen zu beobachten, um hernach durch fleissiges Ueben diese vielfältige Kraft in ihre Gewalt zu bekommen. Ich getraue mir zu behaupten, daß ein mittelmäßiger Redner, der seiner Stimme jeden Ton geben kann, allemal mehr ausrichten wird, als der beste, dessen Stimme troken und zum leidenschaftlichen Ton unlenkbar ist.

Nächst der Stimme an sich, ist ihr Gebrauch zu betrachten: das Stärkere oder Schwächere, Schnellere und Langsamere, und dergleichen. Durch

*) Prima observatio est, *qualem* (vocem) *habeas*; secunda, *quomodo utaris*. Inst. L. XI. c. 3. 14.

**) Natura vocis spectatur *quantitate* et *qualitate*. Ib.

*) Cic. de Nat. Deor. L. II.

Durch diese blos mechanisch scheinenden Eigenschaften der Rede kann die Kraft des Inhalts zernichtet, oder aufs Höchste gebracht werden. Man stelle sich bey der berühmten Antwort der Medea in dem Trauerspiel des Corneille vor, daß Medea das Moi! mit einer halb erloschenen weinerlichen Stimme sage: so wird man begreifen, daß alle Kraft derselben wegfalle; oder daß der alte Horaz die bekannte Antwort: qu'il mourût, mit einer stotternden, oder weichlichen Stimme vorbringe, so wird das Erhabene selbst lächerlich. Es ist bekannt, daß die ernsthaftesten Reden durch eine comische Stimme lächerlich, und Tröstungen durch den spottenden Ton zu Vorwürfen werden können.

In einem langsamen Affekt, wie die Traurigkeit, die Zärtlichkeit, die Furcht ist, geschwinde sprechen, oder in einem schnellen Affekt, wie der Zorn ist, langsam, würde der Rede alle Kraft benehmen. Hieraus folget nun auch, daß Redner und Dichter die Wörter, Redensarten und Wortfügungen in Absicht auf den Ton so wählen müssen, daß sie natürlicher Weise geschwind, oder langsam fliessen, so wie der Ton es erfodert; und hieher gehört auch alles, was an einem andern Orte von dem lebendigen Ausdruk erinnert worden. In diesem Stük müssen Redner und Dichter den Tonsetzer und den Sänger zu ihrem Lehrer annehmen.

Auch in Rüksicht auf die Bedeutung, auf die Wortfügung, und die Wahl des Ausdruks, schreibet man der Rede einen Ton zu; und dieses ist der dritte Hauptpunkt, den wir hier zu betrachten haben. Wer von geringen Sachen spricht, der verfehlt den Ton, wenn er vornehme, hohe Worte, feine Bilder, lebhafte Figuren, dazu braucht. Gemeine Sachen in einem hohen Ton vorbringen, heißt, wie der Cyniker Diogenes sehr witzig bemerkt, ein bleyernes Schwerd aus einer elfenbeinernen Scheide ziehen; und Horaz nennt dieses ex fulgure dare fumum.

Man bemerke hier vor allen Dingen, daß bald jede Gemüthslage ihren eigenen Ausdruk hat. Da man in verschiedener Fassung auch verschieden denkt, indem dem Fröhlichen alles lacht, und dem Traurigen alles finster vorkommt, so darf man es sich gar nicht befremden lassen, daß auch der Ausdruk in Bedeutung der Wörter, in Figuren, Tropen und Bildern, sich nach dem innern Gefühl des Redenden richte. Es gehört unter die Geheimnisse der menschlichen Natur, daß einerley Sache gar sehr verschieden auf uns würket, je nachdem wir uns in einer Lage befinden. Diese Lage, die man auch die Stimmung des Gemüthes nennen könnte, bringt also den verschiedenen Ton in dem Ausdruk der Rede hervor. Ist dieser Ton in Werken des Geschmaks wol getroffen, so daß wir gleich die Gemüthslage des Redners, oder Dichters daraus erkennen, so setzen wir schnell uns in dieselbe Lage; und darauf kommt fast die ganze Würkung des Werks an.

Man wird dieses sehr leichte begreifen, wenn man bedenkt, daß die Musik, deren Kraft so groß ist, wenn sie gleich nicht durch Poesie unterstützt wird, durch nichts anderes auf uns würket, als durch das, was wir hier Ton nennen. Da die Melodie ohne Worte uns fröhlich oder traurig machen kann, warum sollte nicht ein Lied, oder eine Ode, selbst da, wo die Worte wenig sagen, durch den blossen Ton stark rühren können?

Darum ist der Ton eine der wichtigsten Eigenschaften eines Werks der redenden Künste. Wir haben in dem Artikel über die Ode Beyspiele von solchen Oden angeführt, die es gewiß nicht durch ihren Inhalt, sondern blos durch den Ton sind; der also würk-

weist von der Beleidigung, die uns eine geliebte Person angethan, könnten durch zwey Worte, in dem wahren Ton der Unschuld vorgebracht, gänzlich zernichtet werden.

Darum ist der Ton ein höchstwichtiges Stük der vollkommenen Rede, wenn er mit dem Inhalt und der Absicht der Vorstellungen übereinkommt. Der Redner, der diesen nicht trifft, verliert seine Absicht. Es ist aber höchst schwer, die Betrachtungen, die hieher gehören, auseinander zu setzen. Wir werden uns bemühen, diejenigen, die hierüber genauer nachdenken wollen, auf die Spur zu führen.

Zum Ton gehört zuerst, als ein ganz wesentliches Stük, die Stimme, oder, was man im eigentlichen Sinn den Ton der Rede nennt. Quintilian, der weitläuftig von der Stimme handelt, theilet das, was er darüber zu sagen hat, in zwey Punkte. Der erste betrifft die Beschaffenheit der Stimme, der zweyte ihren Gebrauch *). In Ansehung des ersten Punkts unterscheidet er zweyerley Eigenschaften; die Stärke und die ästhetische Beschaffenheit der Stimme **). Was über die Stärke zu sagen ist, hat wenig Schwierigkeit: aber desto schwerer ist es, den Ausdruk zu Beschreibung der ästhetischen Beschaffenheit der Stimme zu finden. Wir wollen die Benennungen dieses vortrefflichen Lehrers der Kunst in seiner Sprache hersetzen; Est (vox) et candida, et fusca, et plena, et exilis, et lenis, et aspera, et contracta, et fusa, et dura, et flexilis, et clara, et obtusa. Und Cicero spricht hievon in folgenden Ausdrüken: Vocis genera permulta, canorum, fuscum; leve, asperum; grave, acutum; flexibile, durum *). Ausser diesen Benennungen findet man noch eine Menge andrer, deren sich beyde Lehrer der Redner bedienen, um die mancherley guten und schlechten Eigenschaften des Tones der Stimme anzuzeigen. Weil aber in unsrer Sprache wenig über diese Materie gedacht und geschrieben worden, so fehlen uns die Wörter, die nöthig wären, um das, was die Römer hierüber bemerkt haben, in unsrer Sprache auszudrüken.

Denen, die öffentlich zu reden haben, empfehlen wir ein fleißiges Studium dieses höchstwichtigen Punktes. Eine genaue Beobachtung wird sie überzeugen, daß in dem bloßen Ton der Stimme sehr große Kraft liege, durch die oft mehr ausgerichtet wird, als durch das, was man sagt. Es ist nicht schwer zu entdeken, daß diese, manchem so unbedeutend scheinende Sache tiefen Eindruk auf die Gemüther mache. Der Ton der Stimme ist allein schon vermögend, jede Leidenschaft in uns rege zu machen. Ein einziges Wort, das fast gar keine Bedeutung hat, als die, die es durch den Ton bekommt, kann Schreken, Furcht, Mitleiden, Zärtlichkeit und andre Leidenschaften sehr schnell rege machen. Redner und Schauspieler können nicht sorgfältig genung seyn, dergleichen Würkungen zu beobachten, um hernach durch fleissiges Ueben diese vielfältige Kraft in ihre Gewalt zu bekommen. Ich getraue mir zu behaupten, daß ein mittelmäßiger Redner, der seiner Stimme jeden Ton geben kann, allemal mehr ausrichten wird, als der beste, dessen Stimme troken und zum leidenschaftlichen Ton unlenkbar ist.

Nächst der Stimme an sich, ist ihr Gebrauch zu betrachten: das Stärkere oder Schwächere, Schnellere und Langsamere, und dergleichen. Durch

*) Prima observatio est, *qualem* (vocem) *habeas*; secunda, *quomodo utaris*. Inst. L. XI. c. 3. 14.

**) Natura vocis spectatur *quantitate* et *qualitate*. Ib.

*) Cic. de Nat. Deor. L. II.

Durch diese blos mechanisch scheinenden Eigenschaften der Rede kann die Kraft des Inhalts zernichtet, oder aufs Höchste gebracht werden. Man stelle sich bey der berühmten Antwort der Medea in dem Trauerspiel des Corneille vor, daß Medea das Moi! mit einer halb erloschenen weinerlichen Stimme sage: so wird man begreifen, daß alle Kraft derselben wegfalle; oder daß der alte Horaz die bekannte Antwort: qu'il mourût, mit einer stotternden, oder weichlichen Stimme vorbringe, so wird das Erhabene selbst lächerlich. Es ist bekannt, daß die ernsthaftesten Reden durch eine comische Stimme lächerlich, und Tröstungen durch den spottenden Ton zu Vorwürfen werden können.

In einem langsamen Affekte, wie die Traurigkeit, die Zärtlichkeit, die Furcht ist, geschwinde sprechen, oder in einem schnellen Affekt, wie der Zorn ist, langsam, würde der Rede alle Kraft benehmen. Hieraus folget nun auch, daß Redner und Dichter die Wörter, Redensarten und Wortfügungen in Absicht auf den Ton so wählen müssen, daß sie natürlicher Weise geschwind, oder langsam fliessen, so wie der Ton es erfodert; und hieher gehört auch alles, was an einem andern Orte von dem lebendigen Ausdruk erinnert worden. In diesem Stük müssen Redner und Dichter den Tonsetzer und den Sänger zu ihrem Lehrer annehmen.

Auch in Rüksicht auf die Bedeutung, auf die Wortfügung, und die Wahl des Ausdruks, schreibet man der Rede einen Ton zu; und dieses ist der dritte Hauptpunkt, den wir hier zu betrachten haben. Wer von geringen Sachen spricht, der verfehlt den Ton, wenn er vornehme, hohe Worte, feine Bilder, lebhafte Figuren, dazu braucht. Gemeine Sachen in einem hohen Ton vorbringen, heißt, wie der Cyniker Diogenes sehr witzig bemerkt, ein bleyernes Schwerd aus einer elfenbeinernen Scheide ziehen; und Horaz nennt dieses ex fulgure dare fumum.

Man bemerke hier vor allen Dingen, daß bald jede Gemüthslage ihren eigenen Ausdruk hat. Da man in verschiedener Fassung auch verschieden denkt, indem dem Fröhlichen alles lacht, und dem Traurigen alles finster vorkommt, so darf man es sich gar nicht befremden lassen, daß auch der Ausdruk in Bedeutung der Wörter, in Figuren, Tropen und Bildern, sich nach dem innern Gefühl des Redenden richte. Es gehört unter die Geheimnisse der menschlichen Natur, daß einerley Sache gar sehr verschieden auf uns würket, je nachdem wir uns in einer Lage befinden. Diese Lage, die man auch die Stimmung des Gemüthes nennen könnte, bringt also den verschiedenen Ton in dem Ausdruk der Rede hervor. Ist dieser Ton in Werken des Geschmaks wol getroffen, so daß wir gleich die Gemüthslage des Redners, oder Dichters daraus erkennen, so setzen wir schnell uns in dieselbe Lage; und darauf kommt fast die ganze Würkung des Werks an.

Man wird dieses sehr leichte begreifen, wenn man bedenkt, daß die Musik, deren Kraft so groß ist, wenn sie gleich nicht durch Poesie unterstützt wird, durch nichts anderes auf uns würket, als durch das, was wir hier Ton nennen. Da die Melodie ohne Worte uns fröhlich oder traurig machen kann, warum sollte nicht ein Lied, oder eine Ode, selbst da, wo die Worte wenig sagen, durch den blossen Ton stark rühren können?

Darum ist der Ton eine der wichtigsten Eigenschaften eines Werks der redenden Künste. Wir haben in dem Artikel über die Ode Beyspiele von solchen Oden angeführt, die es gewiß nicht durch ihren Inhalt, sondern blos durch den Ton sind; der also würk-

würklich oft wichtiger ist, als der Inhalt selbst. Wer den Ton einer rührenden Leidenschaft zu treffen weiß, darf eben nicht sehr besorgt seyn, ob das, was er zu sagen hat, auch würklich rühren werde; denn der bloße Ton wird diese Würkung schon thun.

Es ist demnach eines der nothwendigsten Talente des Dichters, oder Redners, daß er den Ton, der in jedem besondern Falle nöthig ist, zu treffen wisse. Dieses würde nicht schwer seyn, wenn der, der redet, oder dichtet, allemal von seinem Inhalt ganz durchdrungen wäre. Wessen Gemüth würklich von Freude, oder Traurigkeit erfüllt ist, der wird auch den freudigen oder traurigen Ton treffen, wenn er seine Empfindung durch Reden äußert. Aber wenn man sich auch in die Empfindung gesetzt hat, so geschiehet es nur sehr selten, daß man bey Verfertigung eines Werks von Geschmak sich derselben ganz überlassen könne: das Nachdenken, das gar oft nöthig ist, dem Vers, oder der Periode, die nicht wie von selbst fließt, die gehörige Form zu geben, und was sonst in Absicht auf jeden Gedanken zu überlegen ist, dämpfet die Wärme der Empfindung, und macht, daß man den Ton verfehlt.

Da es nicht möglich ist Regeln zu geben, durch deren Befolgung jeder Ton zu erreichen wäre, so kann hier nur durch Beyspiele gelehrt werden. Eine Sammlung auserlesener Stüke, darin der gehörige Ton vollkommen getroffen ist, würde dieses Studium ungemein erleichtern.

Wir können, ohne uns in große Weitläuftigkeiten einzulassen, diese Materie hier nicht näher ausführen, wünschen aber, daß jemand sich die Mühe geben möchte, sie in einem eigenen Werk abzuhandeln, da sie in der That höchst wichtig ist. Man wird finden, daß der Ton hauptsächlich durch die Wortfügung, durch den Gebrauch der Verbindungs- und Ausrufungswörter, durch die Wahl der Figuren, Bilder und des Ausdruks, und durch den Numerus bestimmt wird. Jeder dieser Punkte wird von verschiedenen Gemüthslagen auch ganz verschieden behandelt. Eine unruhige Gemüthslage beobachtet z. B. eine ganz andre Wortfügung, als eine ruhige; braucht ungleich weniger Verbindungswörter, als diese; und so in den andern Punkten. Die Feyerlichkeit des epischen Tones wird oft blos durch den Gebrauch gewisser Verbindungswörter erreicht, deren Bedeutung sich kaum anders, als durch ein etwas dunkeles Gefühl bestimmen läßt. Mancher Homerische Hexameter erhält durch dergleichen Wörter, als αυταρ, ἀταρ, und mancher Klopstokische durch die Wörter, Also, Und, Aber, Izo, eine Feyerlichkeit des Tones, die ohne diese Wörter nicht zu erreichen wäre.

Ton.

(Mahlerey.)

Ist der Charakter, das ist, das Sittliche oder Leidenschaftliche des farbichten Lichts, das in einem Gemählde herrscht. Daß in dem Colorit eines Gemähldes solche Charaktere statt haben, fällt auch dem unachtsamsten Menschen in die Augen. Der fürchterliche Himmel, der ein nahes Gewitter verkündiget, und der liebliche Frühlingsmorgen, beweisen dieses allzudeutlich. Jener würkt Ernst, und dieser Fröhlichkeit. Die sanft in einander fließende Farbe einer Landschaft bey schönem duftigen Herbstwetter, kommt mit dem Sanften und Gefälligen einer Gemüthsart; hingegen die helle und etwas harte Haltung derselbigen Landschaft im Sommer, mit dem runden und geraden Wesen eines Charakters ohne Zärtlichkeit überein.

Wenn

Wenn dieses nicht bloße Hirngespinste sind, so liegt blos in der Farbenmischung etwas, das mit dem Sittlichen und Leidenschaftlichen in moralischen Gegenständen einige Aehnlichkeit hat. Dieses ist ohne Zweifel das, was man in dem Gemählde den Ton der Farben nennt, mit einem Ausdruk, den schon die Griechen gebraucht haben *). Denn wie in der Musik eine Tonart von der andern sich ebenfalls durch etwas Sittliches oder Leidenschaftliches unterscheidet, indem eine streng, ernsthaft, wild; eine andre sanft, gefällig, zärtlich ist, so ist es auch in der Farbenmischung.

Es ist sehr schwer, die Gattungen des Tones, oder die Tonarten des Colorits zu beschreiben; ein fühlendes Auge, das gewohnt ist, ländliche Gegenden zu allen Jahrszeiten und in allen Arten des Wetters aufmerksam zu betrachten, kennt sie; aber noch weit schwerer ist es zu sagen, wie der Mahler jeden Ton erreiche. Ohne Zweifel wird der Ton überhaupt durch den Charakter bestimmt, den die gebrochenen Farben von der Hauptsache, von welcher sie ihre Temperatur bekommen, annehmen. In der Natur sehen wir offenbar, daß der Ton der Landschaft bald von dem blauen Lichte des Himmels, das sich mit den eigenthümlichen Farben der Körper, worauf es fällt, vermischt, bald von dem weißlichen blassen Lichte desselben, bald von dem rothen Lichte der Morgen- und Abendwolken, herkommt.

Bedenkt man hiebey auch, daß gewisse Farben der Kleider mit dem, was die Physionomie der Personen uns von ihrem Charakter zeiget, übereinkommen, oder dagegen streiten, so wird man geneigt, zu glauben, daß der Mahler den Ton in der Herrschaft, oder dem Einfluß einiger Hauptfarben in die Mischung des ganzen Colorits zu studiren habe. Folgende Betrachtung wird vielleicht etwas beytragen, die gemachten Anmerkungen zu erläutern. Das eigentliche Licht, oder das Element, dessen Einfluß uns die Körper sichtbar macht, ist von verschiedener Farbe. Es giebt ein weißes Licht, wie das Licht der im heftigsten Feuer geschmolzenen Metalle; ein rothes Licht, wie das Licht einer brennenden Kohle, oder eines nicht heftig glühenden Metalls; ein gelbes Licht, wie das Licht der Sonne; ein blaues Licht, wie das Licht des Himmels u. s. f. Stellt man sich eine Landschaft in der Natur vor, in welcher jeder Gegenstand schon seine eigenthümliche Farbe hat, so begreift man, daß dieselbe von jeder Art Licht, das sie sichtbar macht, ein anderes Colorit bekömmt, wenn man gleich setzt, daß jede Art des Lichts in gleicher Menge und von derselben Seite her auf die Landschaft falle. Jede Art theilt dem Colorit der Landschaft etwas von seiner Art mit. Daher scheint das zu kommen, was man den Ton des Gemähldes nennt.

Demnach muß der Mahler, der verschiedene Tone in seine Gewalt bekommen will, auf die Art des Lichts studiren, das in seinem Colorit herrscht. Dieses kann er dadurch anfangen, daß er eine ländliche Gegend in allen möglichen Arten der Beleuchtung, in allen Tages- und Jahreszeiten und bey jeder Art der Witterung auf das genaueste betrachtet. Hernach wird er auch wol thun, wenn er auf die Würkung des wiederscheinenden Lichts Acht hat. Vielleicht könnten folgende Versuche hiezu etwas beytragen.

Man hänge ein gut, aber etwas hartgemahltes Gemählde in einem Zimmer an eine Wand etwas im Schatten. Gegen ihr über an einer Stelle, worauf eine helle Sonne schei-

*) Plin. XXXV. 5.

scheinet; setze man eine mit rothem, oder blauem, oder gelbem, oder weissem Taffet überzogene Tafel, auf welche man das Sonnenlicht ganz auffallen, und durch eine gehörige Wendung von da auf das Gemählde abprellen läßt, und bemerke jedesmal die Würkung dieses Lichts auf das Gemählde. Auf diese Art könnte man vielleicht auf eine gute Kenntniß der Töne kommen, und daher auch Anleitung nehmen, dieselben zu erreichen.

Das Leichteste in dieser Sache ist die Bemerkung der Regel, daß es zur Vollkommenheit eines Gemähldes nothwendig ist, ihm den Ton zu geben, den der Charakter des Gemähldes fodert. Eine traurige Vorstellung erfodert einen Ton, der den Eindruk des Inhalts unterstützt, und eine reizende Vorstellung macht auch die Lieblichkeit in dem Ton nothwendig.

Tonart.

(Musik.)

Wir nehmen dieses Wort hier in der genau bestimmten Bedeutung, nach welcher es das ausdrükt, was die ältern Tonlehrer durch das lateinische Wort Modus auszudrüken pflegten; nämlich die Beschaffenheit der Tonleiter, nach welcher sie entweder durch die kleine oder große Terz aufsteiget. Jene wird die kleine, oder weiche, diese die große, oder harte Tonart genennt, welches man auch durch die Worte Moll und Dur ausdrükt. Diese beyden Ausdrüke haben aber einige Zweydeutigkeit. Denn bey ältern Schriftstellern bedeuten sie nicht wie itzt, die beyden Modos, sondern wurden blos gebraucht, um anzuzeigen, ob in einem Gesange von der Doppelsayte B die höhere, die wir itzt mit H bezeichnen, oder die tiefere, die wir durch B andeuten, zu nehmen sey. Im ersten Fall hieß der Gesang Cantus durus, im andern Cantus mollis.

Es giebt also nur zwey Tonarten, die harte und die weiche, die man auch die große und die kleine nennt; und nach der gegenwärtigen Einrichtung hat jeder der zwölf in dem System einer Octave befindlichen Töne seine harte und seine weiche Tonleiter. Aber sowol die harten als die weichen sind nicht für alle Töne gleich, weil weder die Terzen, noch die Sexten in jedem Tone gleiche Verhältnisse haben *). Was für ein Unterschied aber auch sich zwischen den verschiedenen harten, oder weichen Tonleitern der verschiedenen Töne findet, so ist dieses eine allgemeine Erfahrung, daß alle harten Tonleitern sich zu fröhlichen, und überhaupt zu lebhaften, die weichen aber zu zärtlichen Melodien vorzüglich schiken. Deswegen bey jedem zu verfertigenden Stük die Wahl der Tonart zuerst in Ueberlegung kommt, die nach Beschaffenheit des Ausdruks, der in dem Stük herrschen soll, zu wählen ist.

* *
*

Von den Tonarten in der Musik überhaupt handeln, unter mehrern: Piet. Aaron (Trattato della natura e cognizione di tutti li Tuoni di Canto figurato . . . Ven. 1525. f.) — Heinr. Lorit, oder Glarcanus (Der Zweck s. Dodechardon, Bas. 1547. f. aus 3 Büchern bestehend, geht auf die Festsetzung der, zu seiner Zeit noch sehr schwankenden, Lehre, von den 12 Tonarten. Claude, ein französischer Tonsetzer, hat ein Dodecharde als Uebung in den 12 Tonarten desselben, gesetzt.) — Gal. Dreßler (Im 4ten und 5ten Kap. des 2ten Thls. s. Mus. pract. Elementa.) — Gios. Zarlino (Im 4ten Th. s. Istitut. harmon. als Quel che sia modo ò Tuono, e delle sue spezie; e quanti essi sono [illegible] stat

*) Man sehe den Artikel Tonleiter.

stati nominati da molti diversamente e per qual cagione; del nome e del numero de' modi; degli inventori de i Modi; della natura e proprietà de i Modi; dell' ordine de i modi; che l'Hypermixolidio di Tolomeo non è quello che noi chiamiamo decimo modo; in qual maniera gli antichi segnavano le chorde de i loro modi; . . . che i modi moderni sono necessariamente dodici e in qual maniera si dimostri; altro modo di dimostrar il numero de i dodici modi; divis. de i modi in autentici e plagiali; delle chorde finali di ciascun modo; de i modi communi e de' i misti; altra divisione de i modi; . . . della trasportatione de' i modi; ragionamento particolare intorno al primo modo e della sua natura; de i suoi principii e delle sue cadenze, del secondo modo; del terzo modo; del quarto modo; del quinto modo; del sesto modo; del settimo modo; dell' ottavo modo; del nono modo; del decimo modo; dell' undecimo modo; del duodecimo modo; in qual maniera si debba far giudicio de i modi, et quel si dè osservare nelle compositioni. Und im achten Buche s. Supplem. musicali, im 9. Kap. de i Tuoni e del numero loro; in qual modo i nomi de i suoni si pigliano . . ; in quali delle quindeci chorde dell' istrumento gli antichi accommodavano ciascun tuono, e quanto fussero più gravi e più acuti l'un dell' altro, ed in qual maniera vengono accommodati i nostri moderni; de i Tuoni e Modi secondo l'opinione d'alcuni moderni; degli errori c'hanno commesso alcuni de moderni intorno al ragionar de' Tuoni; che non faccia di bisogno, che i tuoni siano acuti l'un più dell' altro per un semituono; che bisogna, che gli estremi Suoni de Tuoni siano terminato nell diapason; . . . quello che indusse Tolomeo a dir, che non v'eran più di sette Tuoni o Modi. Di quello che incorrono alcuni in materia de i Tuoni e Modi.) — Giov. M. Artusi (Im 4ten und 5ten Abschn. s. Arte del Contrapunto.) — Franc. Salinas (Im 8ten u. f. Kap. des 4ten Buches s. Werkes De Musica) — Dan. Hofmann (Doctrina de Tonis s. Modis musicis, Grypesw. 1582. Hamb. 1585. 8. Handelt im 7 Kap. de definitione rei et nominis; de fundamento et origine Tonorum; de numero et divis. Tonorum; de Tonorum duplici constructione; de discrim. Tonorum; de cognitione Tonorum; de speciali Tonor. traditione.) — Seth. Calvisius (Die erste s. Exercitat. Musicae. Lips. 1600. 8. handelt de Modis musicis, quos vulgo Tonos vocant, recte cognoscendis et dijudicandis.) — P. Cerone (Das 16te Buch. s. Melopeo y Maestro handelt, im 30 Kap. de los Tonos usados en Canto de Organo. Auch gehören das 35te. 46te Kap. des 12ten und das 5 a. 35te Kap. des 8ten Buches eben dieses Werkes hieher.) — Pierre Maillart (Les Tons, ou Disc. sur les Modes de Musique et les Tons de l'Eglise, et la distinction entre eux, Tournay 1610. 4. Der Verf. erweist, daß die, zu seiner Zeit üblichen, 12 Tonarten von den Kirchentönen unterschieden sind.) — John Mucius (Im 9ten Kap. s. Music. poet.) — Christph. Burl (Doctrina duodecim Modorum Musicalis fol. ums J. 1620.) — Mar. Mersenne (Im 6ten Buche s. Harmonicor. und im 3ten Buche des 4ten Traité s. Harmonie universelle handelt von den Tonarten.) — Ch. Butler (Das 1te Kap. s. Principles of Music handelt of the modes, worin der Verf. mit dem Cassiodor, sieben annimmt.) — Christph. Mennoi (Handboeck van den waren Loop der Toonen, Amst. 1642. 4.) — Ath. Kircher (Im 14ten 17ten Kap. des 1ten Buchs, im 7ten und 8ten Kap. des 5ten Buches, im 8ten Kap. des 1ten Thls. des siebenten Buches, und im 6ten Kap. des 6ten Thls. eben dieses Buches s. Musurgia universalis, de definitione modi

modi musici; de numero et ordine modor. apud veteres; de modis modernis; . . . de Tonis s. Modis eorumque numero ac qualitate, de modis cantus tam Gregoriani quam figurati . . . utrum diversi Toni diversis affectibus respondeant; de natura Tonor. ad concitandos affectus aptorum.) — Conr. Matthäi (Kurzer, doch gründlicher Bericht von den Modis musicis . . . Königsb. 1652. 4. Der Verf. handelt sehr gut, in 9 Kap. Was ein Modus musicus sey; von der Eintheil. der Modorum; wie viel Modi mus. sind; von den Namen der Modorum; was die Modos unterscheidet wie die Modi versetzt werden; von der Ordnung der Modorum; von den 8 Tonen der Alten; und von den Modis insonderheit.) — Cl. Thales (In dem 22ten Tract. s. Mundi Mathem. handelt die 25te 26te Propos. de duodecim Modis; de Mod. antiquorum; de duodecim Modis recentiorum; de methodo cognoscendi Modum.) — Her. Moller (De modis music. Upsl. 1686. 4.) — Giov. Mar. Bononcini (Dei Tuoni dell Canto figurato; d'alcune particularità de' sudetti Tuoni; quali de sopradetti Tuoni vengono ordinariamente practicate da Compositori; se il b molle ed il Diesis habbino forza di variare il Tuono; per qual causa non vien practicato il terzo, quinto, sesto e settimo Tuono; che i Tuoni del Canto figurato sono dodici e non solamente otto; modo di conoscere di che Tuono sia qualsivoglia Cantilena musicale; de i Tuoni del Canto fermo, im 15ten u. f. Kap. des 2ten Thls. s. Musico pratico.) — Giov. Doni (Degl. obblighi ed osservaz. de' Modi musicali, im 2ten Bd. S. 226. s. Opere.) — Zar. Tevo (Delli Tuoni ò Modi armoniali secondo gl'Antichi; delli Tuoni ò Modi armon. secondo li Moderni; . . . della natura e proprietà delle Tuoni, im 4ten, 5ten und 6ten Kap. des 4ten Thls. s. Musico Testore.) — F. X. Murschhauser (In s. hohen Schule der musikal. Composition.) — J. Mattheson (Das 9te Kap. des 1ten Thl. s. Vollkommenen Kapellmeisters handelt von den Tonarten; und von den Wirkungen der verschiedenen Tonarten das 3te Kap. des 5ten Thls. s. Neueröfneten Orchesters S. 231.) — Meinr. Spiess (Von den unterschiedenen Gattungen der Tonarten; von den versetzten Tonarten; von den alten und neuen Tonarten; wie viel Modi musici zu bestimmen; von den 12 Tonis oder 6 Hauptmodis musicis; vom Choralges. und dessen 8 Tönen, im 20ten u. f. Kap. s. Musikal. Traktats.) — Ungen. (Schreiben . . . woher es kömmt, daß einige Tonarten in der Musik anmuthig und sanfter, andre aber stark und rauschender klingen, im 2ten St. von F. W. Hertels Samml. musikal. Schriften.) — Gius. Tartini (Im 8ten Kap. s. Trattato di Musica.) — Mercadier (Im 3ten Th. besonders im 5ten und 6ten Kap s. Nouv. Syst. de Musique.) — J. A. Scheibe (Das 4te Kap. s. Werkes und die 2te Betrachtung handelt von den Tonarten überhaupt.) — u. v. a. m. —

Noch verdient bemerkt zu werden, daß C. H. Blainville ums J. 1704 eine neue Tonart, welche weder Moll noch Dur seyn sollte, erfunden haben wollte; dieses veranlaßte unter andern eine Lettre à Mr. l'Abbé Reynal von J. J. Rousseau, welche sich im 16ten Bd. s. Oeuvr. Deux Ponts 1782. 12. S. 232 u. f. findet. —

Allerhand Nachrichten, über die Geschichte der Lehre von den Tonarten finden sich in J. Adlungs Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit S. 178. 256. und a. a. St. m. —

Tonarten der Alten; Kirchentöne.

(Musik.)

Die Alten hatten bey wenigern Tönen mehrere Tonarten, denen Tonleiter die den Tönen der diatonischen Octave

Octave von C bis c enthalten waren. Nachdem sie die Tetrachorde von vier Tönen, abgeschafft*), und dagegen die Tonleitern von acht diatonischen Tönen eingeführt hatten, erhielten sie, indem sie den Grundton derselben einen oder mehrere Töne höher oder tiefer als C nahmen, durch die veränderte Lage der beyden halben Töne E-F und H-c sieben verschiedene Tonleitern und Tonarten, nämlich so viel, als sie Töne in einer Octave hatten. Sie erhielten aber dadurch, daß sie jeder Tonart durch die harmonische Theilung der Octave des Grundtones, und durch die arithmetische Theilung der Octave der Quinte des Grundtones einen zweyfachen Wiederschlag **) zu geben suchten, noch mehrere Tonarten, obgleich nicht mehrere Tonleitern. Vermittelst dieser Theilung konnte jede Tonart auf zweyerley Weise angesehen werden, 1) indem die Tonleiter desselben von dem Grundton zur Quinte und Octave, und 2) indem sie von der Quinte des Grundtones zur Octave und Duodecime desselben aufstieg. Jene wurde die authentische, diese die plagalische Tonart genennet. Hätte jeder Ton seine reine Quinte und Quarte in dem System gehabt, so würden in allem vierzehn Tonarten gewesen seyn, nämlich sieben authentische und sieben plagalische. Da dem H aber die Quinte, und dem F die Quarte fehlte, so konnte jener nur plagalisch, und dieser nur authentisch seyn: daher waren nur zwölf Tonarten möglich, deren Tonleiter und Benennung nach der Ordnung, wie sie bey den Alten auf einander folgten, im folgender Vorstellung zu sehen ist:

	Tonleiter	Benennung
Auth.	d e f g a h c d. (5: d–a; 4: a–d)	Die dorische Tonart
Plag.	A H c d e f g a. (4: A–d; 5: d–a)	Die hypodorische —
Auth.	e f g a h c d e.	Die phrygische —
Plag.	H c d f g a h.	Die hypophrygische —
Auth.	f g a h c d e f.	Die lydische —
Plag.	c d e f g h c.	Die hypolydische —
Auth.	g a h c d e f g.	Die myxolydische —
Plag.	d e f g a h c d.	Die hypomyxolydische —
Auth.	a h c d e f g a.	Die äolische —
Plag.	e f g a h c d e.	Die hypäolische —
Auth.	c d e f g h c.	Die jonische —
Plag.	G A H c d e f g.	Die hypojonische —

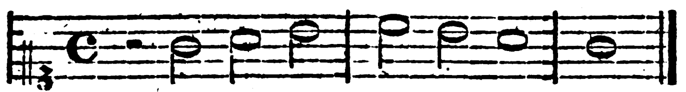
Man findet hin und wieder bey den alten Schriftstellern einige veränderte Benennungen, doch sind die hier angegebenen die gewöhnlichsten.

Man sieht, daß jede authentische oder Haupttonart ihre plagalische, oder Nebentonart habe, die von der ersten blos durch den Umfang der Tonleiter unterschieden, und wie ihre Dominante anzusehen ist. Diese Eintheilung war nöthig, sowol jede Tonart an sich, als auch ihre melodische Fortschreitungen und Schlüsse, und vornehmlich in Fugen die Antwort

*) S. Tetrachord.
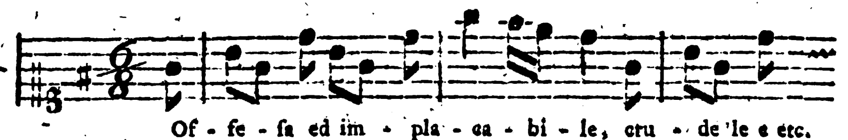
**) S. Wiederschlag.

wort des Thema, oder den Gefährten des Führers*) genau zu bestimmen. Ohne dem würde mancher Choralgesang ein zweydeutiges Fugenthema abgeben. Z. B.

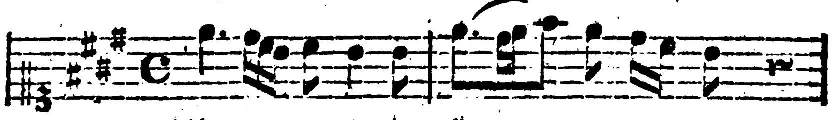


Dieser Satz kann sowol in G als C, nämlich in der myxolydischen oder hypojonischen Tonart geschrieben seyn. Im ersten Fall ist die Tonart authentisch, und die Antwort muß in D. nämlich in der plagalischen hypomyxolydischen Tonart geschehen; im zweyten Fall ist sie plagalisch, und der Gefährte muß in C, nämlich in der authentischen jonischen Tonart antworten. Hierauf haben die Organisten hauptsächlich in ihren Vorspielen Acht zu geben, auch wenn sie den Choral blos harmonisch begleiten. Es giebt Kirchengesänge, die durchgängig authentisch sind; es giebt aber auch andere, die durchgängig plagalisch sind, wie z. B. über das Lied: Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. Die Melodie dieses Liedes ist in der hypophrygischen Tonart, und nicht aus unserm G dur, wie einige Organisten glauben, die durch ihre abgeschmakte harmonische Begleitung dieser vortreflichen und den Worten so vollkommen angemessenen Choralmelodie allen Ausdruk benehmen.

Man kann in den Choralgesängen die authentische oder plagalische Tonart nicht verkennen, wenn man nur auf den Umfang der ganzen Melodie Acht giebt. Die authentische Tonart beobachtet in der Melodie den Umfang von dem Grundton bis zu seiner Octave, die plagalische hingegen die Octave von der Quinte des Grundtones, wie die oben angezeigten Tonleitern darthun. Ein oder etliche Töne über oder unter dem Umfang der Octave heben diesen Unterschied nicht auf. Aber nicht allein in den Choralgesängen, sondern auch in vielen unserer heutigen Singstüke, kann dieser Unterschied beobachtet werden. So ist folgender Anfang einer Graunischen Opernarie:



authentisch, und folgender plagalisch:



Manche Arie ist durchgehends authentisch, und andere sind durchgehends plagalisch. Da bey den leztern die harmonische Begleitung nothwendiger ist, als bey den erstern, so könnte hieraus die Regel gezogen werden, daß man in Liedern zum Singen, die oft ohne alle Begleitung gesungen werden, das Plagalische vermeiden, und

*) S. Fuge.

und durchgängig authentisch verfahren müsse.

Man hat vieles für und wider die alten Tonarten geschrieben, und dem Anschein nach sind sie blos aus Mangel der nachher eingeführten Töne Cis, Dis ꝛc. *) entstanden. Wenn man aber die verschiedenen Wirkungen erwägt, die jede Tonart auf die Gemüther und selbst auf die Sitten der Alten gehabt, und die große Kraft, die sie noch heute in den Kirchengesängen haben, so kann man sie wol nicht blos zufällig und mangelhaft nennen. Es ist unstreitig, daß die verschiedene Lage der halben Töne E - F und H - c jeder Tonart einen unterscheidenden Ausdruk giebt. Die Fortschreitung von c d e͡f in der jonischen Tonart hat ohngeachtet des halben Tones eher etwas fröhliches als trauriges; hingegen macht dieser nämliche halbe Ton die Quartenfortschreitung der phrygischen Tonart e͡f g a ungemein traurig. Hierüber verdienet Prinz in seiner musikalischen Kunstübung von der Quarte **) und Quinte †) nachgelesen zu werden, der den verschiedenen Ausdruk der stufenweisen Quarten- und Quintenfortschreitung jeder Tonart nach der Lage des darin vorkommenden halben Tones mit vieler Scharfsinnigkeit bestimmt, und daraus den besondern Ausdruk jeder Tonart im Ganzen herleitet. Nach ihm ist die jonische Tonart lustig und muthig; die dorische ernsthaft und andächtig; die phrygische sehr traurig; die lydische hart und unfreundlich; die myrolydische mäßig lustig, und die äolische zärtlich und etwas traurig. Wir finden in der That, daß die Kirchengesänge, die uns in diesen Tonarten übrig geblieben sind, völlig diesen Ausdruk haben, der durch eine der Tonart angemessene harmonische Begleitung noch verstärkt, durch eine fremde neumodische Begleitung aber ganz ausgelöscht wird. Ueberhaupt herrscht in den alten Tonarten ein innerer der Kirche gemäßer Anstand und Würde, der in den beyden neuern Dur- und Molltonarten allein nicht zu erreichen ist, ob sie gleich Abkömmlinge der jonischen und aeolischen, und die vollkommensten Tonarten sind *).

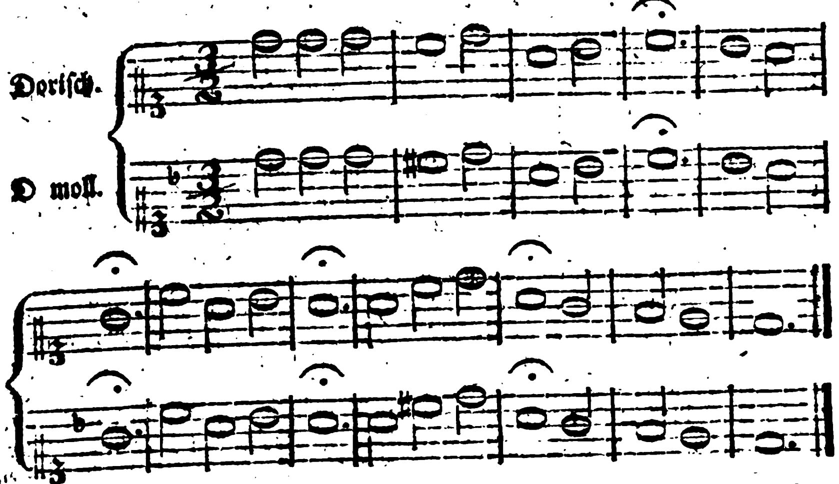
Daher sollten die übrigen alten Tonarten in Kirchenmusiken nicht so gar aus der Acht gelassen, sondern wenigstens mit den unsrigen verbunden werden. Da wir durch unser erweitertes System, und durch die den Alten unbekannten Semitonien im Stande sind, jede Tonart in zwölf Töne zu versetzen, und dem Gesange eine der Tonart gemäße volle harmonische Begleitung zu geben, so würden die Kirchentöne dadurch noch eine vollkommnere Gestalt gewinnen, und von der größten Kraft seyn. Die vortrefflichen Präludien vor den Catechismusgesängen des alten Bachs, und viele Kirchenstüke dieses großen Tonkünstlers zeugen, welcher mannichfaltigen Behandlung und großen Ausdruks die alten Tonarten fähig seyn.

Viele Neuere, die keine andre, als unsere Dur- oder Molltonart kennen, oder doch nicht für gültig erkennen wollen, mögen versuchen, ob sie im Stande seyn, eine einzige so vollkommene, ausdruksvolle und herzangreifende Choralmelodie in unsern Tonarten zu setzen, als es deren eine Menge in den alten giebt. Unmöglich können die melodischen Fortschreitungen, Modulationen und Cadenzen, die man in Opernarien und Tanzstüken zu hören gewohnt ist, in der Kirche von Kraft und Anstand, und zu jedem Ausdruk der Kirche schik-

*) S. System.
**) S. 15.
†) S. 18.

*) S. Tonleiter.

schiklich seyn. Hingegen gewinnt der Choralgesang in den alten Tonarten durch die Mannichfaltigkeit der Modulationen, die in unsern Tonarten fremd und fehlerhaft sind, ein ganz anderes Ansehen; und die Aufmerksamkeit, die bey so einförmigen Melodien sowol in Ansehung der Fortschreitung der Töne, als der Bewegung und der rhythmischen Schritte leicht unterbrochen werden könnte, wird beständig durch das Unerwartete und Fremde des Gesanges und der Modulation unterhalten. Man halte folgenden Choral in der dorischen Tonart gegen den unter ihm stehenden nämlichen Choral aus dem D moll:



Statt daß in der untersten Melodie keine andere Modulation als in dem Hauptton seiner Mediante, und bey dem zweyten Saz ein halber Schluß in deren Dominante, der doch viel zu unkräftig in der Kirche ist, vernommen wird, wodurch die Melodie bey der ersten Wiederholung schleppend und langweilig wird, reizt der obere Gesang die Aufmerksamkeit bey jeder Wiederholung durch die reiche Modulation, indem der erste Saz desselben gleich von dem Hauptton nach C dur ausweicht, der zweyte nach G dur, der dritte nach A moll, der vierte nach F dur, und der lezte wieder in den Hauptton zurükkehrt.

Dieses kann hinlänglich seyn, den Werth und die Nothwendigkeit der alten Tonarten vornehmlich in dem Choralgesang zu erweisen. Wer übrigens von der Beschaffenheit und Behandlung dieser Tonarten näher unterrichtet seyn will, kann darüber die Werke des P. Mersenne, Kircher, Murschhauser, Prinz, Fux 2c. und die Sing- Spiel- und Dichtkunst des Salomon von Tyl, nachschlagen a).

❊ ❊

(*) Von den Tonarten der Alten geben, ausser den bey dem vorhergehenden Artikel angeführten, zum Theil hieher gehörigen, Schriftstellern, noch besondre Nachrichten: Andr. Matth. Aquaviva (Die 22 lezten Kap. des ersten Buches s. Comment. in Plutarch. de virtute morali, Nap. 1526. f. und mit etwas verändertem Titel, Helenop. 1609.

a) S. auch noch S. Franc. Styles Explication of the Grecian Modes in dem 51ten Bd. der Philos. Transactions.

1609 4. handeln von den Tönen, Tonarten, Systemen und Klanggeschlechtern der Griechen und vorzüglich von dem Gebrauch, welchen Pythagoras von der Musik gemacht hat.) — Franch. Gafor (Im 4ten Buche s. W. De Harmonia musicor. Instrum.) — Luigi Dentici (Im ersten s. Due Dial. della Musica, Nap. 1552. 4.) — Giov. B. Doni (Compendio dell Trattato de' Generi e de' Modi della musica . . . Rom. 1635. 4. Annotaz. sopra il Compendio de' Generi e de' Modi della Musica, dove si dichiarono i luoghi più oscuri e le massime più nuove ed importanti si provano . . . . con due Trattati, l'uno sopra i buoni e veri Modi, l'altro sopra i Tuoni ed Armonie degli Antichi. . . Rom. 1640. 4.) — Franc. Stiles (Explanation of the Modes or Tones in the ancient Grecian Music, in den Philos. Transact. vom J. 1760. Bd. 51. S. 695. in 6 Abschn.)

Tonica.
(Musik.)

Mit diesem Worte wird der Grundton der diatonischen Tonleiter angedeutet, der in jedem Satz eines Stüks der Hauptton ist, in welchem der Gesang und die Harmonie fortgehen, und den Satz schließen. Die Tonica ist daher von dem eigentlichen Hauptton darin unterschieden, daß sie mit jeder Ausweichung ihren Platz verändert, da dieser hingegen durchs ganze Stük derselbe bleibt *). Doch wird sie auch in der Bedeutung des Haupttones genommen, wenn man sagt, der erste Theil eines Stüks habe in der Dominante geschlossen.

Der fünfte Ton der Tonica ist die Dominante. Beyde Töne haben ihre eigene Accorde, die in der Harmonie Hauptaccorde und von dem größten Gebrauch sind. Der Accord der Tonica ist allezeit der vollkommene Dreyklang, und unter dem Dominantenaccord versteht man den wesentlichen Septimenaccord. Keine Ausweichung, und kein vollkommener Schluß kann ohne diese beyden Accorde bewerkstelliget werden *). Weil der Accord der Tonica aber, wenn der Fundamentalton im Baß angegeben wird, von beruhigender Wirkung ist, so muß man ihn in der Mitte eines Satzes nur in seinen Verwechslungen hören lassen, oder wenigstens vermeiden, daß die Tonica nicht auch zugleich in der Oberstimme angegeben werde, damit die Ruhe nicht vor der Zeit gefühlt, und die Aufmerksamkeit unterbrochen werde.

*) S. Hauptton.

*) S. Ausweichung; Cadenz; Fortschreitung; Septimenaccord.

Tonleiter.
(Musik.)

Eine Folge von acht stufenweise auf- oder absteigenden diatonischen Tönen von der Tonica bis zu ihrer Octave. Sie ist nach Beschaffenheit der Dur- oder Molltonart von zweyerley Art. In der Durtonart folgen die Töne sowohl auf- als absteigend, wie in der diatonischen Octave von C bis c: und in der Molltonart absteigend, wie von a bis A; aufsteigend aber werden die kleine Sexte und Septime des Grundtones durch ein Erhöhungszeichen in die große verwandelt: die Septime, der Nothwendigkeit des Subsemitoniums wegen **); und die Sexte, um die unharmonische Fortschreitung der übermäßigen Secunde von f in gis zu vermeiden. Beyde Arten der Tonleiter bestehen aus einer diatonischen Octave von fünf ganzen und zwey halben Tönen †), und sind

**) S. Subsemitonium.

†) S. Diatonisch.

sind durch die verschiedene Lage der beyden halben Töne sowohl an Gesang als an Ausdruk sehr von einander unterschieden. Da sie in unserm System in alle Töne versetzt werden können, so sind so viele Tonleitern, als es versetzte Tonarten giebt, nähmlich zwölf Dur- und zwölf Molltonleitern, wovon jede Gattung zwar ihre bestimmten Intervalle vom Grundton hat, die aber in jeder versetzten Tanart, den Verhältnissen nach, mehr oder weniger an Reinigkeit von einander unterschieden, und daher dem Ausdruk der Tonart selbst, in jedem versetzten Ton eine veränderte Schattirung geben *). In der untenstehenden Tabelle werden die Verhältnisse jeder Tonleiter angezeiget werden.

Bey Verfertigung eines Stüks ist die Tonleiter des Hapttones und der Tonart, worin es gesetzt werden soll, das Hauptaugenmerk des Tonsetzers, weil er, wenn das Gehör von dem Hauptton eingenommen werden soll **), keine andre Töne hören lassen kann, als die in der Tonleiter desselben vorkommen. Die Töne dieser Tonleiter müssen daher in dem ganzen Stük herrschend seyn, vornehmlich bey dem Anfang und gegen das Ende desselben. In der Mitte ist ihm vergönnt, der Mannichfaltigkeit wegen hin und wieder einen Ton der Tonleiter zu verletzen, und dadurch in Nebentöne auszuweichen, deren Tonleiter aber von der Tonleiter des Hapttones nur um einen Ton verschieden seyn darf †), damit er leicht von ihnen zu der Haupttonleiter wieder zurükkehren kann, und diese nicht aus dem Gefühl gebracht werde. Dadurch wird Einheit und Mannichfaltigkeit in den Tönen des Stüks angebracht.

*) S. Ton.
**) S. Hauptton.
†) S. Ausweichung.

Ehedem hatte jeder Ton in der diatonischen Octave von C bis c seine besondere Tonleiter, die, weil die sogenannten Semitonien Cis, Dis, Fis, Gis in dem damaligen System fehlten, nicht in andere Töne versetzt werden konnten. Daraus entstanden sechs bis sieben durch ihre Tonleitern verschiedene Tonarten, die insgemein Kirchentöne genennet werden *), und die durch die in jeder Tonleiter verschiedene Lage der beyden halben Töne E-F und H-c von verschiedenem und lebhaftem Ausdruk waren, wie die in diesen Tonarten uns übrig gebliebenen Kirchengesänge zeigen. Die Einführung der erwähnten Semitonien in unserm System hat den Vortheil zuwege gebracht, daß die Tonleitern in alle Töne versetzt, und jeder Ton zur Tonica von sechs Tonleitern, und wenigstens eben so vielen Tonarten gemacht werden kann; man hat sich aber dieses Vortheils begeben, und außer den alten Choralgesängen keine andre als die jonische und äolische Tonart beybehalten, und dadurch die heutige Musik auf die C dur- und A molltonart eingeschränkt, die unstreitig die vollkommensten, aber zu allem und jedem Ausdruk, vornehmlich in der Kirche, nicht hinlänglich oder schiklich sind.

Die Vollkommenheit dieser zwey Tonarten liegt in der faßlichen und leicht zu singenden Fortschreitung ihrer Tonleitern. Die Töne derselben folgen so natürlich auf einander, und haben so viel Beziehung auf den Grundton, daß die übrigen alten Tonarten, denen diese Vollkommenheit ihrer Tonleitern fehlet, dagegen nicht in Vergleichung zu ziehen sind. Die Molltonleiter hat zwar im Aufsteigen durch die große Sexte und Septime des Grundtones abgeändert werden müssen; aber auch dieses ist zur

*) S. Tonart der Alten.

zur Vollkommenheit der weichen Tonart gediehen. Ueberdies sind die Töne beyder Tonleitern von der Beschaffenheit, daß aus ihnen zu jedem Gesange der harten oder der weichen Tonart die vollkommenste harmonische Begleitung zusammengesetzt werden kann, welches in den übrigen alten Tonarten wegen der Unvollkommenheit ihrer Tonleitern auch nicht angeht.

Wäre das chromatische und enharmonische Geschlecht in unser System eingeführet oder einzuführen möglich, so würden wir auch chromatische und enharmonische Tonleitern haben. So lange aber alle Töne unsers Systems blos zur Vollkommenheit des diatonischen Geschlechts da sind, und alles, was wirklich chromatisch und enharmonisch in unserer Musik vorkommen kann, blos aus einzelen Fortschreitungen der Melodie oder Rükungen der Harmonie besteht, wodurch noch lange kein eigenes Klanggeschlecht hervorgebracht wird, sind alle die verschiedenen Tonleitern von 17 bis 29 und mehreren Tönen, die so unrichtig mit diesem Namen belegt, und oft so weitläuftig zergliedert und unterabgetheilt werden, blos chromatisch und enharmonisch in der Einbildung, weil sie im Grunde aus mehrern diatonischen Tonleitern zusammengeschoben, und übrigens an und für sich von gar keinem Nutzen und Gebrauch in unserer Musik sind *).

Wir zeigen demnach nur die vier und zwanzig diatonischen Tonleitern nach den zwölf harten und den zwölf weichen Tonarten, mit den Verhältnissen ihrer Intervalle von dem Grundton an, da es unstreitig ist, daß die Verschiedenheit der Reinigkeit der Intervalle in jeder Tonleiter auch eine Verschiedenheit in dem Ausdruk bewirken müsse, daß folglich ein Ton vor dem andern, der zur Tonica eines Stüks gemacht wird, mit Rüksicht auf den besondern Ausdruk der Moll- oder Durtonart, zu diesem oder jenem Ausdruk am schiklichsten seyn müsse. Wir beziehen uns auf das, was hierüber im Artikel Ton gesagt worden.

Tonleitern der zwölf Töne nach der harten Tonart.

C.	D.	E.	F.	G.	A. †)	H.	c.
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
♭D.	♭E.	F.	♭G.	♭A	B.	c.	♭d.
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{8192}{10935}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
D.	E.	*F.	G.	A.	H.	*c.	d.
1.	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{27}{40}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{2187}{4096}$	$\frac{1}{2}$
♭E.	F.	G.	♭A.	B.	c.	d.	♭e.
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
E.	*F.	*G.	A.	H.	*c.	*d.	e.
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$
F.	G.	A.	B.	c.	d.	e.	f.
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
*F.	*G.	*A.	H.	*c.	*d.	e.	*f.
1.	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{10935}{16384}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$

*) S. Chromatisch; Enharmonisch; Diatonisch; System.

†) Man hat in dieser Tabelle, um das Verhältniß des A und C desto leichter zu übersehen, weder $\frac{96}{161}$ noch $\frac{161}{270}$, sondern an deren statt $\frac{3}{5}$ gesetzt, da der Unterschied derselben nur ein halbes Comma beträgt.

G.	A.	H.	c.	d.	e.	*f.	g.
1.	$\frac{9}{10}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
bA.	B.	c.	bd.	be.	f.	g.	ba.
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{128}{243}$	$\frac{1}{2}$
A.	H.	*c.	d.	e.	*f.	*g.	a.
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{20}{27}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{136}{256}$	$\frac{1}{2}$
B.	c.	d.	be.	f.	g.	a.	b.
1.	$\frac{8}{9}$	$\frac{64}{81}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{16}{27}$	$\frac{8}{15}$	$\frac{1}{2}$
H.	*c.	*d.	e.	*f.	*g.	*a.	h.
1.	$\frac{3645}{4096}$	$\frac{405}{512}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1215}{2048}$	$\frac{135}{256}$	$\frac{1}{2}$

Tonleitern der zwölf Töne nach der weichen Tonart †).

Aufsteigend	C	D	bE	F	G	A	H	c.
Absteigend			$\frac{27}{32}$			bA	B	
						$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	
	*C	*D	E	*F	*G	*A	*H	*c
			$\frac{1024}{1215}$			A	H	
						$\frac{256}{405}$	$\frac{2048}{3645}$	
	D	E	F	G	A	H	*c	d
			$\frac{27}{32}$			B	c	
						$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	
	bE	F	bG	bA	B	c	d	be
			$\frac{1024}{1215}$			bc	bd	
						$\frac{256}{405}$	$\frac{9}{16}$	
	E	*F	G	A	H	*c	*d	e
			$\frac{5}{6}$			c	d	
						$\frac{5}{8}$	$\frac{5}{9}$	
	F	G	bA	B	c	d	e	f
			$\frac{27}{32}$			bd	be	
						$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	
	*F	*G	A	H	*	*d	*e	*f
			$\frac{27}{32}$			d	e	
						$\frac{5}{8}$	$\frac{9}{16}$	
	G	A	B	c	d	e	*f	g
			$\frac{27}{32}$			be	f	
						$\frac{81}{128}$	$\frac{9}{16}$	
	*G	*A	H	*c	*d	*e	†f	g
			$\frac{1024}{1215}$			e	*f	
						$\frac{256}{405}$	$\frac{2048}{3645}$	
	A	H	c	d	e	*f	*g	a
			$\frac{5}{6}$			f	g	
						$\frac{5}{8}$	$\frac{5}{9}$	
	B	c	bd	be	f	g	a	b
			$\frac{27}{32}$			bg	ba	
						$\frac{256}{405}$	$\frac{9}{16}$	

Auf-

†) Da die Molltonleiter im Aufsteigen außer der Terz, und der Sexte und Septime im Absteigen die nämlichen Töne und Intervalle der Durtonleiter hat, so hat man der Kürze und Deutlichkeit wegen nur die Verhältnisse der kleinen Terz, Sexte und Septime angezeiget.

Aufsteigend	H	*	d	e	*	*g	*a	h
Absteigend			[illegible]			g	a	
						[illegible]	r°	

✱ ✱

(*) Ausser den, bey dem Art. Intervalle angeführten, im Ganzen hierher gehörigen Schriftstellern handeln von den Tonleitern und Intervallen überhaupt noch, unter mehrern, Andr. Ornitoparchus (Im 7ten Kap. des ersten Buches s. Music. activ. Microl.) — Steff. Vannus (Im 46ten Kap. des 1ten Buches s. Recan. de Mus. aurea.) — H. Lorit Glareanus (Im 8ten Kap. des 1ten Buches s. Dodechardon.) — J. Zanger (Im 1ten Kap. des 1ten Thls. s. Pract. Music.) — Gius. Zarlino (Im 15ten. 26n und mehrern Kap. des 2n Th. s. Istitut. arm. Auch gehört noch hierher das 31te Kap. des 3ten Theils eben dieses Werkes, so wie das 1te Kap. des 3ten Buches, das 37te Kap. des 4ten Buches s. Supplem. music.) — Fr. Salinas (Im 4ten — 29ten Kap. des 2ten Buches s. Werkes De Musica, und im 2ten Kap. des 4ten Buches.) — J. Magirius (Im 11ten - 17ten Kap. des 1ten Thls. s. Art. Music.) — Pedro Cerone (Im 30ten Kap. des 2ten Buches, im 22ten Kap. des 3ten Buches.) — Erasm. Sartorius (Im 3ten Kap. des 2ten Buches s. Institut. musical.) — Ath. Kircher (Im 5ten - 7ten Kap. des 3ten Buches, in 4ten Kap. des 4ten Buches s. Musurgia univ.) — Cl. Chales (In der 20ten und 22ten Prop. des 22ten Tractats s. Mund. mathem.) — Jac. Tevo (Im 9ten Kap. des 2ten Thls. s. Musico Testore.) — J. D. Heinchen (Im 1ten Kap. der ersten Abtheil. s. Generalbaß in der Composition.) — Alex. Malcolm (Im 18ten Kap. s. Treat. of Music.) — J. J. Fux (Im 22ten Kap. des 1ten Buches s. Grad. ad Parn.) — J. Mattheson (Im 7ten Kap. des 1ten Thls. s. Vollk. Kapellmeisters.) — Meinr. Spieß (Im 5ten - 7ten Kap. s. Musical. Tractats.) — Giov. Antoniotto (Der 2te Abschn. des ersten Bds. s. Arte armonica enthält die neuern Tonsysteme, und die verschiedenen daraus hergeleiteten Tonleitern.) — Gius. Tartini (Im 4ten und 6ten Kap. s. Trattato de Musica.) — Fdr. W. Marpurg (In der Einleitung und im 2ten Abschn. des ersten Theiles, und im 3ten Abschn. des zweyten Thls. s. Handbuchs beym Generalbaß; und im 2ten — 6ten Abschn. s. Versuchs über die musical. Temperatur.) — J. Holden (Im 1ten und 2ten Kap. des 1ten Thls. s. Essay towards a rational System of Music.) — J. Phil. Kirnberger (Von der Tonleiter und der Temperatur derselben; von den Intervallen; von der Tonleiter und den daher entstehenden Tönen und Tonarten, im 1ten und 2ten Abschn. des ersten Theiles, und im 2ten Abschn. der ersten Abtheilung des zweyten Thls. s. Kunst des reinen Satzes.) — Mercadier de Belesta (Im 3ten, 5ten und 6ten Kap. des ersten Thls. s. Nouv. Systeme de Musique.) — F. W. Wolf (Im 1ten Kap. s. Unterrichts in allen Theilen der, zur Musik gehörigen Wissensch.) — u. v. a. m. —

Toscanisch.

(Baukunst.)

Die Bauart, welche in den alten Zeiten bey den Hetruskern im Gebrauch gewesen ist. Man hat kein altes Gebäude, an welchem sie vollkommen beobachtet worden. Die Säule des Kaiser Trajans, welche ohne Gebälke acht Säulendiken hoch ist, und einen corinthischen Säulenstuhl hat, kann für kein Muster der toscanischen Säule gehalten werden. Die Amphitheater zu Verona, Pola und zu Nimes sind zu bäurisch, um zu Mustern zu dienen. Da nun auch Vitruvius sie nicht deutlich genug beschreibet, so ist das, was die Neuern für die toscanische Bauart ausgeben,

 eine,

eine von ihnen erdachte Sache. Von den Neuern haben sie in Frankreich **La Brosse** und **Le Mercier**, der erstere am Pallast Luxemburg, der andere im Palais royal angebracht; **Mansard** an der Grotte zu Versailles.

Darin kommen alle Baumeister überein, daß sie von allen Arten die einfacheste sey, und die wenigsten und einfachesten Glieder habe. Goldmann macht die toscanische Säule 16 Model hoch; dem Fuß giebt er eine runde Plinte und einen Pfühl, jedes von ½ Model hoch. Dem Knauff giebt er außer dem Hals drey Riemlein, einen Wulst und die Platte, und an dem Fries macht er hervorstehende Balkenköpfe, doch ohne Dreyschlitze *).

Was sonst noch über die toscanische Ordnung zu erinnern wäre, ist bereits anderswo angezeiget worden **).

(*) Von der Toscanischen Ordnung handelt, unter mehrern, Milizia in. s. Grundf. der bürgerl. Baukunst, Bd. 1. S. 107. d. Uebers.

*) S. Abschnitt I Th. S. 10 f.
**) S. Ordnung III Th. S. 620 f.

Tragisch.
(Schauspiel.)

Das Wort bedeutet etwas, das der Tragödie eigen ist, oder sich für dieselbe gut schiket. In diesem Sinne sagt man, eine Handlung, eine Begebenheit, eine Leidenschaft sey tragisch. In etwas eingeschränkterm Sinne werden Zufälle, Begebenheiten oder Handlungen, wodurch beträchtliche Unglüksfälle veranlasset, oder hervorgebracht werden, tragisch genennt, weil man gewohnt ist, dergleichen in dem Trauerspiel zu sehen. Wir nehmen hier das Wort in dem erstern allgemeinen Sinne, von dem was sich zur Tragödie schiket, oder ihr eigen ist.

Der Hauptcharakter des Tragischen besteht in der innern Größe, oder Wichtigkeit der vorgestellten Gegenstände. Die Personen müssen entweder durch ihren innern Charakter, oder durch ihren Rang, ihre Würde und ihren Einfluß auf die Gesellschaft, darin sie leben, wichtig seyn: die Handlung muß nicht auf ein geringes, oder vorübergehendes Interesse gegründet seyn, sondern die Wohlfahrt, oder den gänzlichen Untergang großer Personen, oder gar ganzer Familien, oder Gesellschaften entscheiden. Die Alten haben, wie bekannt ist, die Hauptpersonen niemals aus dem Privatstande genommen; und noch gegenwärtig kommt man durchgehends darin überein, daß die tragische Bühne Personen von hohem, öffentlichem Charakter erfodere. Man hat deswegen dem pathetischen Drama, dessen Hauptpersonen aus dem Privatstand genommen sind, den besondern Namen des bürgerlichen Trauerspiels gegeben, dem noch verschiedene Kunstrichter, wir können nicht entscheiden, ob mit Recht oder Unrecht, den Rang der Tragödie streitig machen. Daß auch Privatpersonen durch die Größe des Gemüthscharakters in bloßen Privatangelegenheiten, in einem ganz merkwürdigen Lichte erscheinen, oder von außerordentlichen Unglüksfällen betroffen werden können, wird Niemand läugnen. Aber wenn ein großer Charakter sich gehörig entwikeln soll, so muß doch das Interesse, wodurch er in Wirksamkeit gesetzt wird, von Wichtigkeit seyn; und Begebenheiten, die recht tragisch seyn sollen, müssen entweder viel Menschen zugleich, oder Personen von hohem Range betreffen.

Soll die tragische Bühne zu etwas wichtigerm, als zum bloßen Zeitvertreibe dienen, so scheinet wenigstens so

sa viel gewiß zu seyn, daß der Stoff dazu vorzüglich von öffentlichen und Nationalangelegenheiten zu nehmen sey. Es ist ohne Zweifel eine für jeden Staat wichtige Sache, daß der Bürger desselben jede Privatangelegenheit in Vergleichung des allgemeinen Interesse für etwas geringes halte; ohne diesen Geist kann keine Nation groß, vielleicht nicht einmal stark, und in ihrer Verfassung fest seyn. Durch öftere Vorstellung sogenannter bürgerlicher Trauerspiele aber würden die Zuschauer sich gewöhnen, an Privatangelegenheiten eben so starken und warmen Antheil zu nehmen, als an öffentlichen.

Wenn wir dem tragischen Schauspiel sein eigenes Ziel zu setzen hätten, so würden wir es so setzen, daß die Gemüther der Zuschauer dadurch gestärkt, zu großen und männlichen Gesinnungen geführet, und für die wichtigsten öffentlichen Angelegenheiten zu außerordentlicher Anstrengung der Kräfte gereizt würden. Wir würden vorschlagen, die Tragödie zu einem völlig männlichen großen Schauspiel zu machen, und die Leidenschaften der zärtlichen Art auf die comische Bühne einschränken. Wir würden die Liebe zur Freyheit, die Begierde nach edlem Ruhme, den Eifer für das allgemeine Beste, Abscheu und Widersetzung gegen Gewaltthätigkeit, Verachtung des Privatinteresse, selbst des Lebens, wenn es auf den Dienst des Staates ankommt, und andre große heroische Gesinnungen zur Grundlage der tragischen Schaubühne vorschlagen. Freylich gewinnen die Trauerspiele von zärtlicherm Inhalt fast durchgehends, besonders in Deutschland, den allgemeinesten Beyfall. Denn jeder Mensch ist zärtlich trauriger Empfindungen fähig, und geneigt, die Wollust eines unthätigen Mitleidens zu genießen. Vielleicht kommt es eben daher, daß fast durchgehends im Trauerspiel die Tugend leidend, und durch eine traurige Katastrophe besiegt vorgestellt wird. Sollte man es aber für die tragische Bühne weniger schiklich halten, daß die Tugend nach einem schweren und wichtigen Kampf den Sieg davon trüge, und die ganze Handlung einen glüklichen, aber doch großen und bewundrungswürdigen Ausgang bekäme?

Es giebt Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten, Lagen und Unternehmungen, die man vorzüglich tragisch nennen kann, weil sie sich sehr gut zur Tragödie schiken. Die finstere Grausamkeit eines Tyrannen, die Standhaftigkeit in höchsten Unglüksfällen, und überhaupt jede vorzügliche Größe der Seele, die sich bey wichtigen Gelegenheiten zeiget, sind tragische Charaktere. Zu tragischen Leidenschaften rechnen wir Haß, Zorn, Rachgierde, Eifersucht, an Personen von großer Macht, oder wenn sie überhaupt sich unter großen und merkwürdigen Umständen zeigen. Die heftigste Liebe kann nur unter seltenen Umständen wahrhaftig tragisch seyn*). Aber väterliche, oder eheliche Zärtlichkeit kann große tragische Situationen hervorbringen. Tragisch sind die Begebenheiten und Unternehmungen vorzüglich zu nennen, wobey es auf die Rettung oder den Untergang ganzer Gesellschaften, ganzer Staaten, ankommt. Dergleichen Gegenstände haben die wahre tragische Größe, wodurch die Zuschauer unwiderstehlich hingerissen oder erschüttert werden.

* *

(*) Hieher gehören diejenigen Schriftsteller, welche von dem Vergnügen an tragischen, oder traurigen Gegenständen handeln. Da, indessen, die Zahl derselben in so ferne sehr gros seyn würde, als

*) S. Liebe.

als dieser Gegenstand auch von sehr vielen Philosophen, bey Gelegenheit des Mitleidens, in Betrachtung gezogen worden ist: so schränke ich mich auf die berühmtesten, und auf diejenigen ein, welche diese Materie besonders behandelt haben. **Hobbes** (Er findet in s. Schrift De Homine C. XII. §. 10. den Grund des Mitleidens in der Furcht, oder vielmehr in der Einbildung, daß uns ein ähnliches Uebel, als was wir an dem Leidenden sehen, befallen könne. Er verdient nur in so fern hier besonders angeführt zu werden, als ein englischer Schriftsteller, Hawkesworth, in dem Adventurer, No. 110. diese Erklärung seinem Aufsatze über das Vergnügen an tragischen Gegenständen zum Grunde gelegt, und ein, hievon ausführlich handelnder, in der Folge vorkommender, anderer englischer Schriftsteller, Campbell, auf diesen Rücksicht genommen hat.) — **J. B. Dubos** (Die ersten vier Abschnitte des ersten Thls. s. Reflex. crit. sur la Poesie gehören in so fern hieher, als darin das Vergnügen an unangenehmen Vorstellungen, blos aus der Sehnsucht der Seele, bewegt zu werden, hergeleitet wird. Vergl. mit dem Beschluß von **M. Mendelssohn** Briefen über die Empfindungen, und s. ersten Rhapsodie, in s. Schriften, Th. 1. S. 133. Th. 2. S. 17. Aufl. v. 1771.) — **Dav. Hume** (Sein Essay of Tragedy, in s. Essays mor. polit. and litter. 1742. 1770. Bd. 1. S. 270. der letzten Ausgabe, Deutsch in J. J. Dusch Verm. krit. und sat. Schriften, Alt. 1758. 8. besteht blos aus der Untersuchung, wie tragische Gegenstände Vergnügen erwecken können? Die Gründe davon findet er in der Sehnsucht der Seele nach Bewegungen, in der zwar sehr dunkeln, aber doch immer vorhandenen Vorstellung, daß die dargestellten Leiden nur Dichtung sind, und endlich in der Kunst oder Vollkommenheit des Kunstwerkes selbst, das diese Leiden darstellt.) — **Henr. Franc. Daguesseau** († 1751. In s. Oeuvr. Paris 1761 u. f. 4. findet sich eine Abhandl. über die Ursachen des Vergnügens, das die Seele bey den Vorstellungen von Schauspielen, und besonders von Trauerspielen empfindet.) — **G. Campbell** (Das 11te Kap. des ersten Buchs s. Philosophy of Rhet. Bd. 1. S. 277. handelt, in 2 Absch. of the cause of that pleasure which we receive from objects or representations that excite pity or other painful feelings. Im ersten Abschn. prüft und widerlegt, oder bestreitet, er die verschiedenen, vorher angeführten, Erklärungen dieses Vergnügens; in dem zweyten findet er den Ursprung desselben in der eigenen Natur des Mitleidens, oder derjenigen Leidenschaften, aus welchen das Mitleiden zusammen gesetzt ist, nämlich in der eigentlichen, blos peinlichen, Commiseration oder Sympathie mit den Leidenden, in dem Wohlwollen (benevolence) oder dem Verlangen, andre glücklich zu sehen, und in der Liebe, oder in der angenehmen Empfindung, welche ein der Seele angemessener Gegenstand (suitable object) oder liebenswürdige Eigenschaften, in ihr hervorbringen.) — **E. Platner** (Leitet in s. Neuen Anthropologie §. 861 u. f. das Vergnügen, welches aus der Nachahmung des Unangenehmen durch die Kunst entspringt, aus der Vollkommenheit der Nachahmung und aus der Bewundrung des Künstlers, und aus dem, die Täuschung unterbrechenden Bewußtseyn, daß die Vorstellung nur eine Nachahmung der Natur, nicht eine wirklich vorhandene Sache sey, her.) — Von den Gründen des Vergnügens an traurigen Gegenständen, ein Aufs. im 43ten Bd. S. 177. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch. Der Verf. findet die Gründe desselben in der Schönheit und Vollkommenheit der leidenden Person, besonders wenn diese durch Liebe und Zärtlichkeit unglücklich ist; in der befriedigten Wißbegierde über wichtige Scenen des menschlichen Lebens; in der, durch das Uebel lebhafter werdenden Thätigkeit der Menschen; und in dem Vergnügen an der Kunst selbst, welche uns das Unglück darstellt, und in dem Vergnügen an unserer eigenen Empfindsamkeit.) — **F. Schiller** (Ueber den

den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, in dem 1ten Bde. S. 92. f. Neuen Thalia, Leipz. 1792. 8.) — — S. auch noch den ersten von H. Home's Versuchen über die ersten Gründe der Sittlichkeit und natürlichen Religion, welcher von der Neigung der Menschen, sich mit unglücklichen Gegenständen zu beschäftigen, handelt, so wie den 36ten Abschn. in Fontenelle's Reflex. sur la Poetique, das 3te Kap. in des L. Racine Traité de la Poesie dramat. bey s. Remarq. sur les Traged. de Jean Racine, und Hurds Anmerk. über Horazens Dichtkunst, Th. 1. S. 105 und 387. d. Uebers. — —

Tragödie; Trauerspiel.

Um den Begriff des Trauerspiels nicht allzusehr einzuschränken, wollen wir jede theatralische Vorstellung einer wichtigen und pathetischen Handlung hieher rechnen. Nach diesem Begriff wäre die Tragödie von der Comödie blos durch die grössere Wichtigkeit und den hohen Ernst ihres Inhalts ausgezeichnet. Wir halten es wenigstens nicht für gut, daß man ihren Charakter blos auf die Erweckung des Mitleidens und Schrekens einschränkt. Aber bey dem allgemeinen Charakter einer ganz ernsthaften und pathetischen Handlung, kann das Trauerspiel noch von verschiedener Art seyn. Wir glauben wenigstens, daß es nicht ganz ohne Nutzen seyn werde, wenn wir folgende vier Arten von einander unterscheiden. Zu der ersten Art rechnen wir solche, darin ein tragischer Charakter den Hauptstoff ausmacht; die zweyte Art würde eine tragische Leidenschaft; die dritte eine tragische Unternehmung, und die vierte eine solche Begebenheit behandeln. Zwar kommen Charaktere, Leidenschaften, Begebenheiten und Unternehmungen in jedem Trauerspiel vor; dennoch aber unterscheidet sich eine Art von der andern dadurch, daß eines oder das andere dieser vier Dinge das Fundament der ganzen Handlung ist, wie aus dem folgenden erhellen wird.

Es giebt Charaktere, die verdienen, vor einem ganzen Volk entweder zur Bewundrung und Verehrung, oder zum Schreken, Abscheu, oder Haß entwickelt zu werden. Dies ist so offenbar, daß es keiner Ausführung bedarf. Hat sich ein Dichter vorgesetzt, einen solchen Charakter im Trauerspiel zu behandeln, so kommt es auf eine kluge Wahl der Handlung an. Diese muß nicht nothwendig groß seyn; denn auch in geringern Handlungen kann sich ein sehr wichtiger Charakter entwikeln. So hat Sophokles den Charakter des Tyrannen Kreon in seiner Antigone in einem wahrhaftig tragischen Licht gezeiget, obgleich die Handlung des Stüks an sich keine vorzügliche Grösse hat. Eine geringscheinende Sache kann von wichtigen Folgen seyn; also könnte der Minister eines eigensinnigen Monarchen das Aeußerste versuchen, seinen Herrn von einer an sich wenig scheinbaren Sache, wegen der schlimmen Folgen, die er davon voraussieht, abzuhalten, und dadurch könnte der Dichter sich die Gelegenheit machen, einen sehr großen Charakter in ein helles Licht zu setzen.

In dieser Art des Trauerspiels würde die Handlung durch die Größe der Charaktere wichtig; und sie ist deswegen schätzbar, weil sie dem Dichter die Wahl der Handlung sehr erleichtert. Man findet überall in der Geschichte der Völker große Charaktere; aber selten sind große Handlungen oder Begebenheiten, die zur Vorstellung auf der Schaubühne schiklich wären. So sind z. B. der Tod des Cato, oder die Entlassung der Berenice von dem Hofe des Titus keine Begebenheiten, die als solche sich zur Tragödie schiken, wenn sie nicht

nicht durch die Größe der Charaktere des Cato und Titus dazu erhoben würden. Darin besteht also das Wesen dieser Art, daß sie ihre Größe, oder Würde durch den Charakter der Personen, der sich dabey in vollem Lichte zeiget, erhalten. So ist der Prometheus des Aeschylus, ein sonderbares Trauerspiel, das blos durch den erstaunlichen Charakter des Prometheus merkwürdig wird. So könnte der Tod des Sokrates, des Seneca, Stoff zu Tragödien dieser Art geben. Die Handlung oder Begebenheit würde in keinem dieser drey Fälle für die tragische Bühne groß genug seyn; aber der Charakter des Helden könnte so behandelt werden, daß das Stük die Größe und das Pathos, die zum Trauerspiel erfordert werden, dadurch erhielte.

Trauerspiele von Leidenschaften wären solche, an denen man die fatale Wirkung großer, aber vorübergehender Leidenschaften vor Augen legte, des Zorns, der Eifersucht, der Rache, des Neides und dergleichen. Auch hier ist die Begebenheit selbst das wenigste; nur muß freylich bey schädlichen oder gefährlichen Leidenschaften die Fabel so eingerichtet seyn, daß dieselben unglükliche Wirkungen haben. In dem Leben des Alexanders kommen verschiedene tragische Ausbrüche vorübergehender Leidenschaften vor, die für das Trauerspiel sehr bequem wären. Der Zorn, der den Tod des Klitus verursachte; die Reue, die darauf folgte; die Raserey, während welcher er Persepolis in Brand stekte, und noch mehr dergleichen vorübergehende Ausbrüche heftiger Leidenschaften, könnten auf eine wahrhaftig tragische Art behandelt werden.

Zu Trauerspielen von Begebenheiten müssen wichtige Unglüksfälle zum Grund der Handlung gelegt werden, die schon an sich interessant genug sind, und die der Dichter noch dadurch merkwürdiger macht, daß er die verschiedenen Wirkungen derselben auf Personen von hohem Stand, Rang, von merkwürdigem Charakter zeiget. Dem Staat den Untergang drohende Niederlagen der Kriegsheere, Pest, Verwüstungen ganzer Länder, plötzlich einreissende allgemeine Noth, sind Begebenheiten, die leicht zu behandeln sind, und wobey der Dichter die an der Handlung theilnehmenden Personen in sehr merkwürdigen Gemüthsfassungen zeigen kann.

Endlich hat man noch Unternehmungen, die zum Grund der Handlung können gelegt werden. Veränderungen im Staat, Unterdrükung eines Tyrannen, Hintertreibung eines großen Projects und dergleichen. Diese Art ist vielleicht die schwereste, swol in Behandlung der Charaktere, als in Ansehung des Mechanischen der Kunst.

Dieses wären also die Hauptgattungen des Trauerspiels. Es ist nicht zu zweifeln, daß ein Dichter, wenn er nur die Beschaffenheit der dramatischen Handlung überhaupt wol studirt, und die Gattung des Trauerspiels gewählt hat, nicht bald den Weg finden sollte, dasselbe ordentlich und gründlich zu behandeln.

Es verdienet hier besonders angemerkt zu werden, auf wie vielerley Art das Trauerspiel nützlich seyn könne. Bey den beyden ersten Gattungen ist dieses offenbar genug. Der Dichter hat unmittelbare Gelegenheit dabey, das Gute in den Charakteren und Leidenschaften der Verehrung und Bewunderung der Zuschauer, das Böse der Verabscheuung und den Haß derselben, darzustellen. Hier ist also der Nutzen unmittelbar, und der Dichter kann leicht vermeiden, daß der Einwurf, den Plato überhaupt gegen das Trauerspiel macht, daß es durch Nachahmung böser Sitten das Gemüth nach

und nach an dieselben gewöhne, und den billigen Abscheu dafür schwäche, ihn nicht treffe. Er muß sich hüten, Mitleiden für böse Menschen zu erweken; das Laster muß er mit Abscheu, heftige Leidenschaften aber mit Furcht und Schreken zu begleiten suchen. Dieser Philosoph hält überhaupt die heftigen Leidenschaften für unanständig, und es scheinet, als wenn er auch blos deswegen das Trauerspiel verwerfe, weil man den Menschen nicht zu heftigen Leidenschaften reizen soll.

Etwas gründliches ist ohne Zweifel in seiner Bedenklichkeit. Es giebt Leidenschaften, die, wenn man sie oft und stark fühlt, das Gemüth erniedrigen, und die Nerven des Geistes schwächen. Von dieser Art sind die Zärtlichkeit und die Traurigkeit. Sie haben aber in den zwey ersten Gattungen selten statt; wir werden gleich davon sprechen. Allein Abscheu vor großen Lastern, Furcht und Schreken, als Folgen von übertriebener Leidenschaft, können nicht zu weit getrieben werden. Man muß nur das Weichliche, Weibische oder gar Kindische vermeiden.

Nur vor einer Art des Uebertriebenen muß der Dichter gewarnet werden. Die alten Dichter scheinen in Behandlung der Charaktere und Leidenschaften sich näher an der Natur gehalten zu haben, als die meisten Neuern. Diese übertreiben die Sachen gar zu oft. Mancher Dichter scheint nur den Menschen für grausam zu halten, der alles um sich herum ermordet; nur den für zaghaft, der die Luft mit Heulen und Jammern erfüllt; nur den für standhaft, der wie jene abentheuerliche Ritter in tausend Gefahren sich mit der größten Unbesonnenheit stürzet, und ganze Heere erlegen will. In diesen Fehler ist der große Corneille gar oft gefallen. Man sieht leicht, daß eine solche Behandlung der Leidenschaften und der Charaktere nicht nur von keinem Nutzen, sondern gar schädlich sey. Eine prahlerische Größe erwekt keine Bewundrung mehr, und alles Uebertriebene in den Leidenschaften, die man uns vorbildet, wird kalt und ohne Kraft.

Liebe, Bewundrung, Haß und Abscheu sind die Leidenschaften, welche die zwey ersteren Arten des Trauerspiels in dem Zuschauer erweken sollen. Sie müssen aber nicht erzwungen, nicht durch übernatürliche Gegenstände mit Gewalt, nicht durch Ueberlistung, wie bey Kindern, sondern auf eine natürliche Weise, auf eine Art, die auf nachdenkende männliche Gemüther wirkt, nach und nach erzeuget werden. Man muß uns das Innere der Charaktere und Leidenschaften, nicht nur das Aeußere derselben sehen lassen.

Die dritte Art, oder das Trauerspiel der Begebenheiten, kann auf eine ihm eigene Art nützlich werden. Der verehrungswürdige Marcus Aurelius sagt in seinen moralischen Gedanken, das Trauerspiel sey zuerst erfunden worden, um die Menschen zu erinnern, daß die Zufälle des Lebens unvermeidlich seyen, und sie zu lehren, dieselben mit Geduld zu ertragen*). Dieses ist ein Nutzen, den man aus dem Trauerspiel ziehen kann. Man erhält ihn dadurch gewisser, als durch die Geschichte, die uns alles von weitem zeiget, da das Schauspiel, weil wir die Sache vor uns sehen, ungleich stärker auf uns wirket. Unglüksfälle, die zu unsern Zeiten in entlegenen Ländern geschehen, rühren uns wenig, noch weniger die, welche durch Raum und Zeit zugleich entfernt sind. Man hat deswegen den wichtigsten Begebenheiten oft die Kraft der Dichtkunst leihen müssen, welche uns die Gegenstände näher vor das Gesicht bringt. Dieses

*) S. in dem XI Buch.

Dieses ist die Absicht der Epopöe; aber das Schauspiel bringt sie uns wirklich vor Augen, und hat deswegen die größte Kraft.

Was demnach wichtige Unglüksfälle lehrreiches an sich haben, so wol durch sich selbst, als durch das verschiedene Betragen der Menschen, das kann dieses Trauerspiel uns auf die vollkommenste Art verschaffen. Die Ungewißheit und Unzuverläßigkeit aller menschlichen Veranstaltungen: der Heldenmuth, womit einige Menschen das Unglük ertragen; die Schwachheit, die andre dabey äussern; was Vernunft, Tugend und Religion auf der einen Seite, was Leidenschaften und bloße Sinnlichkeit auf der andern Seite, bey ernsthaften Vorfällen in dem Betragen des Menschen wirken; was ein Mensch vor dem andern, ein Stand vor dem andern, eine Lebensart vor der andern zuvor oder zurück hat, wird uns in diesem Trauerspiel nicht gelehrt, sondern unauslöschlich in die Empfindung eingegraben.

Aristoteles hat gesagt, daß das Trauerspiel durch Erwekung des Mitleidens und Schreckens das Gemüth von diesen Leidenschaften reinige; und seine Ausleger haben sich auf alle mögliche Seiten gewendet, um dieser Anmerkung einen begreiflichen Sinn zu geben. Die Art des Trauerspiels, wovon jezt die Rede ist, macht uns mit Unglüksfällen bekannt und vertraut, erwekt Mitleiden und Schreken; aber eben dadurch, daß es uns Erfahrung in solchen Sachen giebt, macht es uns stark sie zu ertragen. Wer viel in Gefahr gewesen, der wird standhaft; und wer durch viel Fatalitäten gegangen ist, ist im Unglück weniger kleinmüthig als andere.

Sollten aber diese Vortheile durch das Trauerspiel wirklich erhalten werden, so muß der Dichter die Leidenschaften mit Verstand behandeln, so wie die Griechen es unstreitig gethan haben, deren Personen überhaupt gesetzter und männlicher sind, als man sie auf der heutigen, besonders der deutschen Schaubühne sieht. Wer zumit weichlichen, zaghaften, durch Unglüksfälle außer sich gesetzten Menschen lebt, der verliert alle Stärke der Seele; und diese Wirkung könnte auch das Trauerspiel haben, dessen Personen zaghaft, weinerlich und jammernd sind. Man kann den Schmerz, die Furcht, die Bangigkeit, das Schrecken, als ein Mann und auch als ein Kind fühlen. Auf die erste Art muß der tragische Dichter seine Personen fühlen lassen. Diejenigen irren sehr, welche in dem Trauerspiel den Zuschauer durch übertriebene Empfindlichkeit, durch Heulen und Klagen zu rühren suchen, da die Großmuth und Gelassenheit bey dem Unglück edler ist, als die große Empfindlichkeit. Durch Heulen und Klagen wird nur der Pöbel gerührt, und Plutarchus merkt sehr wol an, daß diejenigen, welche die Cornelia, die Mutter der Gracchen, für wahnwitzig gehalten, weil sie den Mord ihrer Söhne mit Standhaftigkeit ertragen, selbst wahnwitzig und für das Große der Tugend unempfindlich gewesen. Wenn der Trauerspieldichter nicht blos das Volk ergötzen, sondern ihm nützlich seyn will, so sehe er auf große Tugenden, und lasse seine Helden im Unglük edel und standhaft, nicht aber zaghaft seyn.

Es kann sehr nützlich seyn, wenn der Dichter untersucht, woher es doch kommt, daß die Neuern so gerne Unglüksfälle der Verliebten auf die tragische Bühne bringen, wovon man kaum wenige Spuren bey den Alten findet. Ohne Zweifel waren sie den Alten nicht wichtig, nicht ernsthaft, nicht männlich genug; ohne Zweifel urtheilten sie von diesem Tragischen, daß es das Gemüth zu weichlich mache; und daher läßt sich abnehmen, was

was für eine Art und was für ein Maaß der Rührung sie zu erreichen gesucht haben.

Das Trauerspiel der Begebenheiten kann auf zweyerley Weise behandelt werden: entweder kann das volle Unglük, das den Inhalt der Handlung ausmacht, schon vom Anfang vorhanden seyn; oder es entsteht erst durch die Handlung. Im ersten Fall muß die Handlung so geführt werden, daß sie mit dem Ausgang, den das Unglük hat, mit dem, was dadurch in dem Zustand der handelnden Personen hervorgebracht wird, ihr Ende erreicht; so wie in dem Oedipus zu Theben des Sophokels, und im Hippolithus des Euripides, dem Ajax des Sophokels. Im andern Fall entsteht das Unglük aus der Handlung, welche sich eigentlich damit endiget. Diese Art scheinet von geringerm Werth zu seyn, als die erstere.

Endlich haben wir noch die vierte Gattung zu betrachten: das Trauerspiel der Unternehmungen. Die Handlung desselben besteht in einer wichtigen Unternehmung, wie z. B. die in der Elektra, in der Iphigenia in Tauris und tausend andern. Es ist leicht, die Wichtigkeit dieser Gattung einzusehen. Das Gemüth ist gleich vom Anfang in einer großen Spannung, und von Seite der handelnden Personen werden die wichtigsten Gemüthskräfte angestrengt. Bald ist die höchste Klugheit, bald großer Verstand, bald Verschlagenheit, bald ausnehmender Muth, bald Verleugnung seiner selbst, bald eine andere große Eigenschaft des Geistes oder des Herzens, oft mehrere zugleich, durch die ganze Handlung in beständiger Wirksamkeit. Dazu kommen denn die dagegen arbeitenden Kräfte, die zu überwinden sind, wenn der Ausgang dem Unternehmen gemäß, oder die überwunden werden, wenn das Unternehmen fehl schlägt. Kurz, was in dem Bestreben der Menschen groß und wichtig seyn kann, was Zufall und gute oder schlechte Aufführung bewirken oder veranlassen, kann in dieser Gattung vorgestellt werden.

Dieses Trauerspiel kann zur Schule jeder heroischen Tugend werden: zugleich aber kann es jede Gefahr, womit große Unternehmungen verbunden sind, jeden Zufall, der sie befördert oder zernichtet, jede befördernde oder hindernde Ursache großer Begebenheiten vor Augen legen. An der Wichtigkeit dieser Gattung kann niemand zweifeln; so wenig, als an der Schwierigkeit, die sie hat. Denn keine Gattung erfodert mehr Verstand und Ueberlegung, als diese, mehr Kenntniß der menschlichen Geschäfte und Kräfte.

Aus allen diesen Anmerkungen erhellet hinlänglich, auf wie vielerley Art das Trauerspiel nützlich werden könne, wenn es nur gehörig behandelt wird. Man sieht aber auch zugleich, daß die glükliche Ausführung desselben nur von Männern zu erwarten sey, die über das gemeine Maaß der Denkungsart erhaben sind. Niemand bilde sich ein, daß eine interessante Begebenheit, die ernsthafte Empfindung erwekt, ins kurze gezogen, und auf der Schaubühne vorgestellt, eine gute Tragödie ausmache. Es wird dienlich seyn, die Haupteigenschaften eines guten Trauerspieles hier in Betrachtung zu ziehen. Aristoteles hat sechs Punkte im Trauerspiel angemerkt, deren jeder eine besondere Betrachtung verdienet: die Fabel, die Sitten, die Schreibart, die Sittensprüche, die Veranstaltungen der Schaubühne, die Musik. Wir wollen von jedem besonders sprechen.

Von der Beschaffenheit des Inhalts, oder dem tragischen Stoff, ist bereits gesprochen worden. Wir merken darüber nur noch dies einzige an, daß es ein großer Vortheil für den

den Dichter sey, wenn er einen bekannten Inhalt wählt. Er hat alsdann nicht nöthig, die handelnden Personen so vieles, das der Handlung vorhergegangen, erzählen zu lassen: weil die Sachen dem Zuhörer schon bekannt sind. Bey etwas verwikelten Begebenheiten ist es höchst schwer, den Zuschauer, dem die Handlung noch ganz unbekannt ist, auf eine natürliche Weise in den rechten Gesichtspunkt zu setzen. So sind in Corneilles Rodogüne die Erzählungen der Laodice, die diesen Endzwek haben, fast unausstehlich. Also kommt hier zuerst die Behandlung der Fabel in Betrachtung. Aristoteles verlangt zuerst davon, daß sie vollständig, ganz und von einer anständigen Größe sey.

Im Trauerspiel muß also eine Handlung zum Grund gelegt werden, das ist, es muß ein wichtiger Gegenstand da seyn, der die Thätigkeit der handelnden Personen in einem hohen Grad reizt, Glük oder Unglük, großer Vortheil oder großer Schaden, oder, wie man sich mit einem Worte ausdrükt, ein wichtiges Interesse, an dem die handelnden Personen Antheil nehmen. Sie müssen nicht auf die Bühne kommen, um sich über geschehene oder zukünftige Dinge zu unterreden; denn dieses macht kein Schauspiel aus; sondern sie müssen etwas unternehmen, etwas, das sie wünschen, zu erhalten suchen, oder etwas, das sie fürchten, zu hintertreiben. Denn dadurch werden nicht nur alle Seelenkräfte der handelnden Personen greizt, sondern auch die Zuschauer werden in Aufmerksamkeit und Erwartung gesetzt.

Es muß nur ein solches Interesse zum Grunde liegen, das die Aufmerksamkeit beständig in der gehörigen Spannung unterhalte, und der Zuschauer nur mit einem einzigen Gegenstand, der ihn ganz beschäfftiget, zu thun habe. Es könnte nicht anders als schädlich seyn, wenn der Zuschauer zwey wichtige Handlungen zugleich überdenken, und jeder in ihrer Entwiklung folgen müßte. Eine einzige beschäfftiget ihn ganz, daher sind die Trauerspiele von doppelter Handlung als fehlerhaft in der Anlage zu verwerfen. Sie können große einzele Schönheiten haben, aber einzele Scenen machen kein Trauerspiel aus.

Die Handlung muß vollständig und ganz seyn, das ist, man muß ihren Anfang und ihr Ende sehen. Wenn der Anfang mangelt, so ist der Zuschauer unruhig und ungeduldig zu wissen, warum die handelnden Personen in so großer Wirksamkeit sind. Kein Mensch kann sich enthalten, wenn er einen Zusammenlauf von Leuten sieht, die ein wichtiger Gegenstand beschäfftiget, zu fragen, was die Ursache davon sey. So lang er diese nicht weiß, kann er das, was er sieht, nicht gehörig beurtheilen. Die Begierde, zu erfahren, wie dieser Handel angefangen habe, macht, daß er weniger auf das, was geschieht, Achtung giebt. Erst alsdann, wenn man die Ursache oder Veranlassung einer wichtigen Handlung weiß, hat man die Aufmerksamkeit völlig auf das gerichtet, was nun vorgeht.

Dieses ist nicht so zu verstehen, daß das Trauerspiel nothwendig bey der ersten Veranlassung zur Handlung anfangen müsse. Denn dieses wäre vielmehr ein Fehler. Die Veranlassung gehört noch nicht zur Handlung selbst. Aber man muß sie dem Zuschauer zu wissen thun; zwar kann dieses geschehen, wenn die Handlung schon angegangen: aber es muß bald geschehen. So fängt Sophokles seinen Ajax nicht damit an, daß er uns sehen läßt, aus welcher Ursache, und wie er rasend wird; er ist es schon. Aber wir erfahren gleich, warum er

es

es geworden, und dieses ist der wahre Anfang der Handlung. Der Dichter, der seine Kunst versteht, eröffnet die Handlung gleich damit, daß er uns Personen sehen läßt, die eine große Angelegenheit beschäfftiget. Dies fängt an, unsre Aufmerksamkeit zu reizen; dann unterrichtet er uns bald, welche Angelegenheit dieses ist, und woher sie kommt, damit wir desto richtiger beurtheilen können, was geschieht. Der Unterricht von der Veranlassung und den Ursachen der Handlung, den wir durch die handelnden Personen bekommen, wird die Ankündigung genennt, wobey verschiedenes zu bedenken ist, das wir in dem besondern Artikel darüber näher bestimmt haben. So sehen wir in dem Oedipus in Theben des Sophokles, daß das ganze Volk mit großer Feyerlichkeit und Trauer sich vor dem Pallast seines Königs versammelt. Dies ist der Anfang des Trauerspiels, aber nicht der Handlung. Wir erfahren aber bald aus dem Antrag des Priesters an den König, daß eine schrekliche Pest seit einiger Zeit in Theben herrscht, daß dieses verderbliche Uebel eine Strafe der Götter sey, wegen des ungerochen gebliebnen Mordes des vorigen Königs, und daß das Volk kommt, wo möglich, die Entdekung des Mörders und seine Bestrafung zu bewirken: dieses ist der Anfang der Handlung.

Die Handlung muß ihr Ende haben; das ist so viel, es muß etwas geschehen, was auf einmal die Thätigkeit aller handelnden Personen hemmt oder überflüßig macht; etwas, woraus klar erhellet, warum jezt die Personen, die wir so beschäfftiget gesehen, aufhören zu handeln. Dieses geschieht entweder, wenn sie ihren Endzwek erreicht haben, oder in die Unmöglichkeit gesetzt worden, ihre Wirksamkeit in Absicht auf das Interesse der Handlung fortzusetzen. Dieses ist nothwendig, weil sonst der Zuschauer in Ungewißheit über den Ausgang der Sache bleibt, welche ihm Nachdenken verursachet, und seine Aufmerksamkeit von den Hauptgegenständen abzieht; weil er sonst einen großen Theil des Nutzens, den das Schauspiel ihm geben soll, vermißt, da er nicht sieht, was für einen Ausgang die Unternehmungen der handelnden Personen gehabt haben. Wenn man das Verhalten der Menschen bey Unternehmungen beurtheilen soll, so muß man der Sache bis zum Ende nachgehen. Dieser Theil des Trauerspiels, in welchem die Handlung ihr Ende erreicht, heißt der Ausgang; und wir haben das, was dabey zu merken ist, in einem besondern Artikel vorgetragen.

Endlich gehört auch zur Vollständigkeit der Handlung, daß man den ganzen Verlauf der Sachen erfahre, und über keinen Umstand in Ungewißheit bleibe, woher er gekommen oder was er in der Sache verändert habe; daß man den völligen Zusammenhang der Sachen erkenne, und daß keine Wirkung vorkomme, deren Ursache verborgen geblieben. Denn sonst würde unser Urtheil über die Sachen ungewiß, und wir würden in zerstreuende Zweifel gerathen.

Und hieraus läßt sich sehen, daß der Philosoph, dessen Regeln wir hier erläutern, sie nicht ohne wichtige Gründe vorgeschrieben habe. Eben so verhält sichs auch mit dem, was er von der Größe sagt, die er nicht ausmißt, sondern blos durch einen Fingerzeig angiebt, indem er sagt, die Handlung müsse eine anständige Größe haben. In der That wird ein verständiger Dichter hierüber nicht lange in Ungewißheit seyn. Eine Handlung, die in wenig Minuten ihr Ende erreicht, schikt sich zu keinem Schauspiel, weil in so kurzer Zeit die Charaktere und Leidenschaften der handelnden Personen

sich nicht sehr entwikeln können, und weil es überhaupt angenehmer ist, einen interessanten Gegenstand so lange zu verfolgen, daß man einigermaaßen gesättiget wird. Die Dauer der Handlung, nämlich des bloßen Zuschauens derselben, muß wenigstens eine Stunde einnehmen, weil sie sonst die Begierde mehr reizen, als befriedigen würde.

Auf der andern Seite aber muß sie auch nicht von einer ermüdenden Länge seyn. Das beste Schauspiel, das unsre Aufmerksamkeit in beständiger Spannung hält, und das muß das Trauerspiel thun, dürfte nicht über drey Stunden währen, so würde es uns gewiß ermüden: auch die Schauspieler könnten es schwerlich mit dem nöthigen Feuer länger aushalten.

Aus diesen Schranken, die wir aus guten Gründen der Dauer des Schauspiels setzen, läßt sich nun die Größe der Handlung abnehmen. Wenn alles natürlich und ungezwungen seyn soll, welches in allen Werken der Kunst eine Haupteigenschaft ist, so kann die Handlung keine größere Ausdehnung in der Zeit haben, als ohne Zwang in der Dauer des Spiels vorgestellt werden kann. Allein eine Handlung von irgend einer Wichtigkeit ist selten so kurz. Man nimmt es deswegen auch nicht so sehr genau, und setzt zum voraus, daß der Zuschauer, der mit dem beschäftiget ist, was er vor sich sieht, dem, was ausser der Scene geschieht, die Zeit eben nicht genau vorrechne. Man findet sich eben nicht sehr beleidiget, daß eine Person, die etliche Minuten lang von der Scene weggewesen, und nun wieder kommt, inzwischen etwas verrichtet habe, wozu eine drey oder viermal längere Zeit, als ihre Abwesenheit gedauert hat, erfodert wird. Daher kommt es, daß oft Handlungen vorgestellt werden, die natürlicher Weise einen ganzen Tag wegnehmen müßten. Die Alten sind aber in diesem Stük genauer gewesen, als wir sind. Viele von ihren Trauerspielen sind so, daß die ganze Handlung auch in der Natur während der Zeit der Vorstellung hätte geschehen können, wiewol sie doch auch nicht ohne alle Ueberschreitung des Maaßes sind. Daß sich die Neuern hierin mehr Freyheit erlaubt haben, mag meistentheils daher kommen, daß sie sich nicht getrauen, ohne viel Verwiklung und Mannichfaltigkeit der Zufälle unterhaltend genug zu seyn. Diese trauten sich die Griechen zu, und konnten es auch. Es giebt bey ihnen Trauerspiele, die höchst einfach, und doch höchst unterhaltend sind, wo die Handlung durch viele Scenen sehr wenig fortrükt, der Zuschauer aber in beständig lebhafter Wirksamkeit ist.

Daß Shakespear, der größte tragische Dichter unter den Neuern, sowol diese, als manche andre Regel übertreten, und doch gewußt hat, zu gefallen, beweist nichts dagegen. Wenn er zu dem großen Verdienst, das er wirklich hat, noch die Beobachtung der Regeln auch hinzugethan hätte, so wäre er noch größer, und würde noch mehr gefallen. Ein gothisches Gebäude kann einige sehr gute Parthien haben, deswegen ist es doch ein Werk, das im Ganzen ohne Geschmak ist. Viele Gemählde von Rembrand sind in einigen Stüken bewundernswürdig, sonst aber jedem Menschen von Geschmak unausstehlich. Indessen wollen wir gar nicht behaupten, daß nur das Trauerspiel gut sey, das nach den Regeln der Alten behandelt wird: aber diese Behandlung halten wir überhaupt für die beste. So viel von der Beschaffenheit der Handlung.

Der zweyte wesentliche Punkt, worauf es beym Trauerspiel ankommt, betrifft nach dem Aristoteles die Sitten; und darunter scheint er alles zu begreifen, was zum Charakter, der Denkungsart, und den Quellen

len der Handlungen der Personen gehört. Wenn der Philosoph, wie es scheint, die Fabel wirklich für das wichtigste Stük des Trauerspiels gehalten hat, so können wir nicht seiner Meinung seyn, weil es uns außer Zweifel scheint, daß die Sitten ein wichtigerer Theil seyen. Eine der vornehmsten und wichtigsten Fabeln, die jemals auf die tragische Bühne gekommen, ist die vom Oedipus in Theben. Eine wüthende Pest droht der ganzen Stadt den Untergang; die Priester geben vor, sie werde nicht eher nachlassen, bis der Mörder des vorigen Königs entdekt und bestraft sey. Oedipus, der wegen seiner vortrefflichen Regierung angebetet wird, setzt sich vor, alles mögliche zu thun, um den Mörder zu entdeken und zu strafen. Es ergiebt sich aus der Untersuchung, daß er selbst, ohne es gewußt zu haben, dieser Mörder ist; daß der ermordete König sein Vater gewesen; daß die Königin, die er geheirathet hatte, seine leibliche Mutter ist; daß seinen Aeltern vorhergesagt worden, ihr Sohn würde seinen Vater umbringen, und seine Mutter zur Gemahlin nehmen; daß zur Vereitelung dieser Prophezeyung der Vater gleich nach seiner Geburt ihn in eine Wildniß den Thieren auszusetzen befohlen habe; daß alles dessen ungeachtet er am Leben geblieben, und durch die seltsamste Fatalität alles wirklich begangen habe, was vorher gesagt worden. Nach dieser Entdekung sticht er sich selbst die Augen aus, verläßt den Thron und die Stadt, und besänftiget dadurch den Zorn der Götter. Dies ist die Fabel. Wunderbar, höchst seltsam und sehr tragisch. Man kann daraus sehen, daß der Mensch seinem Schiksal nicht entgehen kann; daß auch den rechtschaffensten Menschen schrekliche Unglüksfälle betreffen können. Aber alles dieses scheint doch weniger wichtig zu seyn, als die Empfindung und die Aeusserung der Leidenschaften und des Betragens der intereßirten Personen bey solchen Umständen. Wir wollen den Oedipus, die Königin, seine Freunde, das Volk hiebey näher kennen lernen, ihre Gedanken, ihre Leidenschaften, ihr Betragen nach den kleinsten Umständen wissen; und dieses scheinet uns bey dieser Sache das Wichtigste zu seyn. Wenn man uns erzählt, daß ein Schiff durch Sturm so lange in der See gehalten worden, bis alle Lebensmittel verzehrt gewesen; daß der Hunger so sehr überhand genommen, daß das Volk einen Menschen geschlachtet, und sich von dessen Fleisch genährt habe, und daß in dem Augenblick, da der zweyte sollte geschlachtet werden, ein Schiff in der Ferne entdekt worden, das den Unglüklichen Rettung gebracht: so erstaunt man zwar über einen solchen Fall; aber die nähern Umstände zu wissen, das Jammern der Leute zu hören, ihren Berathschlagungen beyzuwohnen, die Empfindungen, Leidenschaften und das Betragen eines jeden zu sehen, scheint doch das Wichtigste bey der Sache zu seyn.

Das erste, was der Dichter in Ansehung der Sitten zu beobachten hat, ist, ihnen eine gewisse Größe zu geben. Die Menschen, die er handeln läßt, müssen Menschen von der ersten oder obersten Gattung seyn. Nicht eben in Ansehung ihres Ranges und Standes, die ihnen nur eine äusserliche Größe geben, die zwar auch etwas zur Wirkung beyträgt, aber den Sachen noch nicht den wahren Nachdruk giebt; sondern Menschen, deren Gemüthskräfte das gewöhnliche Maaß überschreiten. Es giebt unter Menschen vom höchsten Rang kleine schwache Seelen, und unter dem gemeinesten Haufen Männer von großem und starkem Gemüthe. Die Größe in den Sitten ist die Größe der Seele, sowol im Guten, als im Bösen. Sie zeiget sich in durchdrin-

gendem Verstand, in starkem männlichen Muth, in kühnen Entschließungen, in Absichten und Begierden, die etwas Großes zum Grunde haben, in gefährlichen oder auf wichtige Dinge abzielenden Leidenschaften. Im Trauerspiel müssen wenigstens die Hauptpersonen Menschen seyn, deren Kräfte, von welcher Art sie seyen, große Veränderungen in Absicht auf Glük und Unglük hervorzubringen im Stande sind.

Es scheinet, als wenn einige neuere tragische Dichter das Große in der Heftigkeit der Leidenschaften setzten, die es allein nicht ausmacht. Auch ein Kind, ein schlechter Mensch, eine schwache Frauensperson kann in heftige Leidenschaften gerathen. Aber es können vanae sine viribus irae seyn. Ein Kind, das sich über eine Kleinigkeit erbost, ein nichtsbedeutender Mensch, der mit der größten Heftigkeit eine Kleinigkeit zu erhalten sucht, eine schwache Frauensperson, die sonst in der Welt keine wichtige Rolle spielt, aber vor Liebe rasend werden, sind keine tragische Gegenstände. Es ist nicht diese Größe, die wir in den Sitten verlangen.

Man muß uns Menschen zeigen, deren Denkungsart, deren Absichten deren Triebfedern der Handlungen uns wichtig scheinen, und die im Stande sind, Dinge zu bewirken, die auch in männlichen Gemüthern Furcht oder Bewundrung erweken Es ist also ganz natürlich, wiewol nicht schlechterdings nothwendig, daß man zum Trauerspiel Personen vom höchsten Range nimmt. Denn diese haben natürlicher Weise größere Absichten, als geringere Menschen; ihnen sind gemeiniglich keine Kleinigkeiten mehr wichtig; die größern Geschäffte, deren sie gewohnt sind, geben ihnen auch eine größere Denkungsart; ihre Tugenden und Laster, ihre Fehler und ihre Klugheit sind von wichtigern Folgen. Da es aber auch unter den Großen kleine Seelen giebt, und auch an Höfen der Monarchen bisweilen Kleinigkeiten durch sehr verwikelte Intriguen betrieben werden, so hat das Trauerspiel noch deswegen keine Größe, wenn hohe Personen darin aufgeführt werden; denn auch diese können in ihren Sitten ohne alle Größe seyn.

Die Menschen also, die man uns im Trauerspiel zeiget, müssen Menschen von einer beträchtlichen moralischen Größe seyn. In ihren Reden und Urtheilen muß sich ein großer Verstand, Kenntniß und Erfahrung der Welt zeigen; in ihren Absichten muß nichts kleines seyn, sondern sie müssen auf Dinge gehen, die kein Mensch von Verstand verachten kann; ihr Gemüth muß eine männliche Stärke haben, ihre Leidenschaften müssen wichtige Folgen versprechen. Dieses sind die zur Größe der Sitten gehörige Punkte, die wir den Dichtern zu ernsthafter und anhaltender Ueberlegung anheim stellen.

Vielleicht fällt hier Jemanden der Zweifel ein, warum eine solche Größe der Sitten im Trauerspiele eben nöthig ist; warum man nicht könnte ernsthafte Handlungen, wie sie etwa unter einem einfältigen, sanftmüthigen Volke geschehen, das keine große Angelegenheiten kennt, so wie uns etwa die Dichter die Menschen des goldenen Zeitalters, oder einer Schäferwelt vorstellen, auf die tragische Bühne bringen. Hierauf können wir anmerken, daß dergleichen Sitten in Trauerspielen, die in einer Schäferwelt aufzuführen wären, sich allerdings recht gut schiken würden. Aber in großen politischen Gesellschaften, wo der Charakter und die Handlungen eines Menschen das Schiksal vieler Tausenden bestimmen können; wo man schon gewohnt ist, große Dinge zu sehen, große Dinge zu begehren, sehr verwikelte Gegenstände zu betrachten;

ten; wo man Menschen findet, die grosser Dinge fähig sind; wo man Fälle erlebt hat, die von erstaunlichen Folgen gewesen; in einer solchen Welt gehören Sitten von der Größe, wie wir sie beschrieben haben, auf die tragische Bühne, um bey dem Zuschauer ernsthaftes Nachdenken und starke Empfindungen zu erweken. Die Menschen, welche in großen politischen Gesellschaften leben, sind überhaupt von einer höhern Gattung, als jene im Stande der Natur lebenden; sie nehmen in allem, wo sie ihre Thätigkeit zeigen, einen höhern Schwung; das, was unter der Größe ihrer Gattung ist, reizt ihre Aufmerksamkeit nicht. Man muß ihnen also Sitten, die nach ihrer Art groß sind, vorstellen.

Freylich muß der Dichter, der für ein besonderes Volk arbeitet, die Größe der Sitten nach der Denkungsart seines Volks abzumessen wissen. Wer in der Tragödie Nationalgegenstände bearbeitete, der müßte dieses nothwendig beobachten. Es wäre ungereimt, einem Staatsmann einer kleinen Republik Gesinnungen eines großen Monarchen, oder die Größe der Absichten eines römischen Consuls zu geben. Aber die schönen Künste sind in Absicht ihrer Anwendung nicht in der Verfassung, daß sie auf Nationalbedürfnisse angewendet würden. Daher auch die genaue Abmessung der Größe in den Sitten nicht beobachtet wird.

Bey der Größe der Sitten hat der Dichter sich wol in Acht zu nehmen, daß er nicht ins Uebertriebene oder gar ins Abentheuerliche falle; eine falsche Größe, die ins Kleine und sogar ins Abgeschmakte ausartet. Die Gränzen, an denen das Große aufhört und ins Uebertriebene fällt, lassen sich fühlen, aber nicht abzeichnen. Hier helfen keine Regeln; ein gesunder Verstand und eine scharfe Beurtheilungskraft des Dichters, können allein ihn vor diesem Fehler bewahren. Wenn er nicht merkt, wo die Kühnheit an die Tollheit, der Zorn an die Raserey, Zuversichtlichkeit an Großsprecherey, Verstand an Spitzfündigkeit, Großmuth an Schwachheit gränzt, so kann ihn niemand vor Ausschweifungen bewahren. Das Trauerspiel erfodert einen Mann, der selbst groß in seinen Sitten ist. Für junge, in der Welt unerfahrne, in ihrer Lebensart eingeschränkte, mit bloßer Schulkenntniß versehene Leute, für solche, die mehr Einbildungskraft als Verstand haben, die von Kleinigkeiten grosses Aufheben machen, schikt sich der Cothurn nicht, und wenn sie auch alle Regeln der Kritik vollkommen inne hätten. Dazu gehören Männer, die groß denken, groß fühlen, und selbst groß zu handeln im Stande sind.

Nach der Größe in den Sitten kommt ihre Wahrheit in Betrachtung, nicht eben die historische, sondern die poetische. Was jede Person redt und thut, muß in ihrem Charakter und in den Umständen gegründet seyn; man muß die Möglichkeit, daß sie so denken, so empfinden und so handeln, einsehen können, sonst fällt die Täuschung und die Theilnehmung, die zum Drama so nöthig sind, ganz weg. Man muß hiebey, wie Aristoteles angemerkt hat, auf zwey Dinge sehen, die zur Wahrheit der Sitten gehören: auf das Nothwendige und auf das Schikliche. Das Nothwendige in den Sitten ist wie alles andre Nothwendige in den Künsten, davon der besondere Artikel darüber nachzusehen, so wie auch über das Schikliche besonders gehandelt worden *).

Noch eine Hauptanmerkung über die Sitten ist, daß dieselben mannichfaltig und mit guter Wahl gegen einander

*) S. Nothwendig; Schiklich.

ander gestellt oder contrastirt seyn müssen. Die Verschiedenheit in den Sitten bringt Lebhaftigkeit in die Handlung, indem sie Schwierigkeiten und Bestrebungen hervorbringt, und indem Gegeneinanderstellung die Charaktere deutlicher bezeichnet.

Wir kommen nun auf die Betrachtung der tragischen Schreibart, die ohne Zweifel eines der vornehmsten Stüke des Trauerspiels ist. Denn durch die Fehler derselben kann ein sonst gutes Stük verdorben, und durch ihre Vollkommenheit ein schlechtes Stük erträglich werden. Von der Wichtigkeit der Schreibart oder des Ausdruks überhaupt, ist an einem andern Orte gehandelt worden *). Hier ist sehr leicht einzusehen, daß der Dichter eine seiner vornehmsten Angelegenheiten aus der wahren tragischen Schreibart machen müsse. Er muß auf zwey Dinge die genaueste Aufmerksamkeit haben: auf den Charakter der Person, die er reden läßt; und auf den Gemüthszustand, darin sie ist.

Der Charakter bestimmt einen großen Theil dessen, was zum Ausdruk gehört. Ein kalter ruhiger Mensch, der dabey standhaft und unbeweglich ist, spricht in einem ganz andern Ton, und in andern Ausdrüken, als ein hitziger und unbeständiger Mensch: der zaghafte, schwache Mensch ganz anders, als der kühne und entschlossene. Nichts ist schwerer, als den Ton, der jedem Charakter eigen ist, zu treffen; und hierin wird der Dichter seine Stärke oder Schwäche am deutlichsten an den Tag legen.

Eine gesetzte, nachdrükliche und kurze Art zu reden schikt sich für ernsthafte, offene und redliche Charaktere; eine lebhafte, hinreissende oder etwas gewaltsame, etwas mehr wortreiche, für hitzige Temperamente. Durch besondere Regeln läßt sich das Sittliche der Schreibart nicht wol bestimmen. Die beste Gelegenheit, diese Materie zu studiren, giebt Homer. Denn bey ihm, vornehmlich in der Ilias, findet man die größte Mannichfaltigkeit der Charaktere, und zugleich die vollkommensten Muster der Uebereinstimmung des Sittlichen im Ausdruk mit dem Charakter. Wir müssen bey allgemeinen Bemerkungen stehen bleiben.

Da im Trauerspiel ein ernsthaftes Interesse alle Personen beschäftiget, und da allezeit eine gewisse Größe in ihren Sitten seyn muß, so muß auch überhaupt die Schreibart diesen beyden Dingen angemessen seyn. Ueberhaupt muß mehr Verstand, als Einbildungskraft darin herrschen. Witz und Lieblichkeit in den Bildern und Gleichnissen schiken sich nicht zum tragischen Ausdruk; denn es muß schlechterdings nichts gesuchtes, nichts, was den Dichter sehen läßt, darin seyn. Die handelnden Personen sind allzusehr mit dem Interesse der Handlung beschäftiget, als daß sie den Ausdruk suchen sollten.

Bey dieser weisen Einfalt muß der Ausdruk edel seyn, weil die Sitten so sind; edel, aber nicht hochtrabend. Niemand sucht in seinen Reden weniger vornehm zu thun, als wirklich vornehme und großdenkende Menschen. Sie verachten den äußerlichen Schimmer überall, und also auch in ihren Reden. Sie sind sowol mit Beywörtern, als mit Bildern sparsamer, als andre Menschen, weil in jeder Sache das Wesentliche ihnen hinlängliches Licht giebt, und weil sie den geraden Ausdruk mehr, als gemeine Menschen in ihrer Gewalt haben. Sie haben nicht nöthig, einen Gedanken, aus Furcht sich nicht bestimmt genung auszudrüken, durch mehrere Redensarten zu wiederholen, weil sie ihn gleich das erstemal bestimmt auszudrüken wissen. Bey Kleinigkeiten halten sie sich nicht auf, folglich sind sie

*) S. Schreibart.

sie in ihren Reden nicht so ausführlich, als geringere Menschen, am allerwenigsten sind sie in ihrem Ausdruk übertrieben. Das Große ist ihnen groß, nicht ungeheuer; in bedenklichen Fällen drüken sie sich ernsthaft, aber nicht zitternd aus; das Schöne ist ihnen nicht gleich vortrefflich, und das Widrige nicht gleich zerstörend. Alles dieses gehört zu dem edlen tragischen Ausdruk.

In Absicht auf die Leidenschaften hat der tragische Dichter den Einfluß jeder derselben auf die Sprache auf das sorgfältigste zu studieren. Da von der Sprache der Leidenschaften in einem besondern Artikel gehandelt worden, so können wir uns hier darauf beziehen.

Endlich ist auch das Mechanische des Ausdruks zu bedenken. Es scheinet doch, daß die gebundene Schreibart dem Trauerspiel einen schiklichern Ton gebe, als die ungebundene; wiewol wir diese eben nicht schlechterdings verwerfen wollen. Nur ist dieses gewiß, daß ein guter leichtfliessender Vers ungemein viel zur Kraft des Inhalts beyträgt. Jeder gereimte Vers, besonders aber der alexandrinische, scheinet etwas zu kleines für die Hoheit des Trauerspiels zu haben. Die Alten haben nicht immer einerley Versart gebraucht, und besonders Euripides hat damit öfters abgewechselt. Die Abwechslung des Schnellen und Langsamen scheint insonderheit im Trauerspiel ganz nothwendig zu seyn.

Von den Sittensprüchen, als dem vierten Hauptpunkt, sagen wir hier nichts, weil dieses an einem besondern Orte ausgeführt worden *). Auch von den Veranstaltungen, als dem fünften, ist an seinem Orte gehandelt worden **). Das sechste Stük aber, nämlich die Musik, hat bey unserm Trauerspiel gar nicht statt, weil unsre Tragödien nicht von Musik begleitet werden. Die griechische Tragödie aber wurde, so wie unsre Oper, durchaus in Musik gesetzt. Dieses erhellet deutlich aus einer Frage, die Aristoteles in seinen Aufgaben aufwirft *). Was aber die Declamation betrift, davon ist an einem andern Orte gesprochen worden **).

Fassen wir nun alles, was zum vollkommenen Trauerspiel gehört, kurz zusammen, so zeiget sich, daß folgende wesentliche Dinge dazu gehören. Die Handlung muß ganz und vollständig seyn, von ernsthaftem Inhalte; ein einziges wichtiges Intresse muß darin statt haben, und sie muß eine eingeschränkte Größe haben: alles muß darin zusammen hangen; es muß nichts geschehen, das den Haupteindruk nicht vermehrt, nichts, davon man den Grund nicht einsieht. Alles muß wolgeschlossen, ohne Mangel und ohne Ueberfluß seyn. Der Dichter muß uns die Hauptperson keinen Augenblik entziehen; es muß nichts geschehen, das die Handlung unvollkommen macht. Die Verwiklungen müssen nicht zu künstlich und die Auflösungen nicht widernatürlich, nicht gewaltsam seyn. Die Sitten der Personen müssen groß und edel, und in den Charakteren eine hinlängliche Mannichfaltigkeit seyn. Die Leidenschaften müssen stark, aber nicht übertrieben und den großen Sitten anständig seyn.

Die Reden müssen überhaupt den Sitten und den Leidenschaften angemessen seyn. Es muß nichts gesagt werden, was nicht zur Sache gehört, am wenigsten etwas, das den Eindruk schwächt; (ein Fehler, darein Shakespear oft verfällt;)

*) S. Denkspruch.

**) S. Scene; Verzierung der Schaubühne.

*) Arist. Problem. XXVII.

**) S. Vortrag.

Ton und Ausdruk müssen für jeden Charakter und für jede Leidenschaft besonders abgepaßt seyn. Die Sittensprüche müssen wichtig seyn, und ohne alle zu bemerkende Veranstaltung von selbst aus der Empfindung entstehen.

Ueber den Ursprung des Trauerspiels ist viel Fabelhaftes von den Alten geschrieben, und von den Neuern ohne Ueberlegung und bis zum Ekel wiederholt worden. Die gewöhnliche Erzählung, da man ihren Anfang von des Thespis Karre macht, und dann so wie Horaz fortfährt, ist die gewöhnlichste, aber gewiß fabelhaft. Der Mensch hat eine natürliche Begierde, Zeuge von großen und ernsthaften Begebenheiten zu seyn, die Menschen bey denselben handeln und leiden zu sehen. Darin liegt der erste Keim vom Ursprung des Trauerspiels, das aus eben diesem Grund älter, als die Comödie scheint.

Aller Vermuthung nach hat dieses das tragische Schauspiel bey mehrern Völkern, ohne daß eines die Sache von dem andern abgesehen habe, veranlasset. Man muß also eben nicht glauben, daß die Griechen es erfunden haben. Aber sehr alt scheinet es bey ihnen zu seyn. Stanley führt in seinen Anmerkungen über den Aeschylus eine Stelle aus einem alten Scholiasten an, welcher sagt, daß zu des Orestes Zeiten ein gewisser Thomis zuerst dramatische Spiele den Griechen sehen lassen, ὃς πρῶτος ἐξεῦρε τραγῳδικὰς μελῳδίας. Suidas nimmt für ausgemacht an, daß Thespis der sechzehnte in der Zeitfolge gewesen sey; für den ersten giebt er einen gewissen Epigenes aus Sicyon an, der mehr als hundert Jahr vor dem Thespis gestorben.

Obgleich nach der gewöhnlichen Erzählung Aeschylus der erste gute Trauerspieler gewesen, so nennt Suidas Stüke, die den Phrynichus, einen berühmten Dichter, zum Urheber hätten; und auch Eusebius nennt andre vor jenem. Plato sagt ausdrüklich, daß die Tragödie lange vor Thespis im Gebrauch gewesen *) Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die feyerlichen Begräbnisse großer Helden das Trauerspiel veranlasset haben, da die vornehmsten Thaten der Verstorbenen dabey vorgestellt worden. Wir finden, daß verschiedene Dichter bey dem Grabe des Theseus um den tragischen Preis gestritten haben. Diese Art des Wettstreites hat sich lange unter den Griechen erhalten. Artemisia hat bey dem Begräbniß ihres Gemahls Mausolus Wettstreite zu seinem Lobe halten lassen, die vermuthlich aus Tragödien bestanden haben; denn A. Gellius **) sagt, daß noch zu seiner Zeit eine Tragödie, Mausolus, von dem Theodektes, der einer der Streiter war, vorhanden gewesen sey. Es herrscht also in der Geschichte dieses Gedichts große Ungewißheit. Und wie soll man folgende Stelle des Aristoteles verstehen? „Dieser (Aristarchus) war ein Zeitverwandter des Euripides, welcher zuerst dem Drama die jetzige Form gegeben †).“ Doch stimmen die Nachrichten und Muthmaßungen darin überein, daß die Gesänge des Chors, so wie im Trauerspiel, also auch in andern Gattungen des Drama, ursprünglich der wesentliche Theil desselben gewesen. Deswegen wurde die zwischen den Chören vorkommende Handlung Episodium genennt. Aristoteles sagt, daß die ältesten Chöre von Satyren gesungen worden; und Casaubonus ††) führt eine Stelle aus dem Didymus an, aus welcher erhellet, daß die Chöre des Trauerspiels

*) S. Plat. Alcib. II. gegen das Ende.

**) L. X. c. 17.

†) Οὗτος δὲ (Ἀρίσταρχος) σύγχρονος ἦν Εὐριπίδῃ, ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν.

††) De satyrica poesi.

spiels ursprünglich Dithyramben, oder Lieder auf den Bacchus, abgesungen haben. Wenn man sich hiebey erinnert, daß die Alten die Geschichten einiger Götter bey gewissen heiligen Festen durch allegorische Handlungen unter feyerlichen Gesängen vorgestellt haben, wie in Aegypten die Geschichte des Osiris und der Isis, in Syrien die Geschichte der Venus und des Adonis, in Griechenland die Geschichte der Ceres und Proserpina, ingleichen des Bacchus, und noch dabey bedenkt, daß die Trauerspiele sowol als die andern dramatischen Spiele zu den feyerlichen Handlungen einiger heiligen Feste gehört haben: so wird es wahrscheinlich, daß das Drama überhaupt in seinem Ursprung nichts anders gewesen, als die Vorstellung einer geheimen Geschichte aus der Götterhistorie. Nach vielen Veränderungen hat sich hernach, wie Aristoteles ausdrüklich berichtet, seine ursprüngliche Natur verloren, und ist das geworden, was es zu seiner Zeit gewesen *). Und hieraus läßt sich leicht begreifen, woher die so große Verschiedenheit in den alten Nachrichten über den Ursprung des Trauerspiels entstanden. Es ist aber der Mühe nicht werth, hierüber weitläuftiger zu seyn. Vielleicht läßt sich der anscheinende Widerspruch, der sich in den Nachrichten der Alten findet, auch dadurch heben, daß man annimmt, die Tragödie sey in ihrem Ursprung blos ein Gesang von traurigem Inhalt gewesen, dadurch eine Art Rhapsodisten große Unglüksfälle fürs Geld besungen haben. Lucianus **) führt ein altes Sprüchwort an, das dieses zu bestätigen scheint, und aus welchem abzunehmen ist, daß einige trojanische Flüchtlinge, vermuthlich an einem Orte, da sie sich nach Zerstörung ihrer Stadt niedergelassen, einen Tragödiensänger gemiethet hatten, um sich die Zeit zu vertreiben, und daß dieser, ohne zu wissen, wer sie sind, die Trauergeschichte von der Zerstörung Trojas gesungen habe.

Aus den Trauerspielen der Griechen, die wir noch haben, läßt sich sehen, daß sie ihre letzte Form erst zu den Zeiten des Sophokles bekommen haben. Denn die Trauerspiele des Aeschylus, der kurz vor dem Sophokles gelebt hat, sind gegen das, was seine Nachfolger auf die Bühne gebracht haben, noch rohe, blos aus dem groben gearbeitete Versuche, aber Versuche, an denen bereits die Hand eines großen Meisters zu sehen ist.

Man hält durchgehends dafür, daß das Trauerspiel, so wie Sophokles es bearbeitet hat, in der höchsten Vollkommenheit, deren es fähig ist, erscheine. Die Neuern haben auch, so weit ihr Genie und der Geschmak es ihnen verstattet haben, diese Form, doch mit Ausschließung der Chöre, beybehalten. Ob durch diese Weglassung das Trauerspiel gewonnen oder verloren, wollen wir nicht untersuchen, da man jetzt durchgehends darin übereinkommt, daß im Trauerspiel nicht mehr soll gesungen werden, die Chöre aber den Gesang nothwendig machen. Darin bilden sich einige Neuere ein, dem Trauerspiel Vortheile verschafft zu sehen, daß der Raum zwischen den Aufzügen, der ehemals durch die Gesänge des Chors ausgefüllt worden, jetzt besser dazu angewendet wird, daß die Handlung hinter der Bühne inzwischen fortrükt, welches bey den Alten nicht geschehen. Daß aber dieses eine Verbesserung sey, wird nicht jedermann eingestehen. Vielen kommt es als ein elendes Hülfsmittel vor, die Mängel in der Anordnung der Fabel zu bedeken.

*) Πολλὰς μεταβολὰς μεταβάλλουσα ἡ τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν ἑαυτῆς φύσιν.

**) Luc. in den Fischen.

ken. Es wäre zu versuchen, was für eine Wirkung es thäte, wenn zwischen den Aufzügen Chöre erschienen, die durch feyerliche Gesänge einige Eindrüke des vorhergegangenen Aufzuges noch tiefer einprägten. Freylich sind dergleichen Aufzüge, da wir gar zu sehr alle feyerliche öffentliche Handlungen eingehen lassen, etwas fremde.

Das griechische Trauerspiel kommt uns in Vergleichung des heutigen, besonders des französischen, vor, wie die griechischen Statuen eines Phidias gegen die von Pigalen, oder gegen die gemahlten Bilder eines Watteau. Jenes zeiget bey der edelsten Einfalt, und in seiner nakenden Gestalt eine Vollkommenheit, eine Größe, die sich der ganzen Seele bemächtiget; diese scheinen durch Lebhaftigkeit der Gebehrden und der Stellungen, und durch redende Minen schön. Aber diese Gebehrden und Reden drüken ganz gemeine und alltägliche Dinge aus, die im Gemüthe nichts, als die Lebhaftigkeit des Ausdruks zurüklassen. Es ist offenbar, daß die Alten in Behandlung der Leidenschaften sich weit näher an der Natur gehalten, als die Neuern. Diese sind gar nicht selten weich, gekünstelt, übertrieben. Die Alten scheinen es sich zur Regel gemacht zu haben, ihre Personen so reden und so handeln zu lassen, wie ihr Charakter und die Lage der Sachen es erfoderten; die Neuern scheinen mehr den Zuschauer des Trauerspiels, als die handelnde Person vor Augen zu haben, und nicht das Natürlichste zu finden, sondern das zu suchen, was ihrer Meinung nach den Zuschauer am stärksten rühren möchte. Jene lassen gar nicht merken, daß sie für einen Zuschauer arbeiten; diese sehen gar oft allein auf ihn, und scheinen die Wahrheit der vorzustellenden Sache aus dem Gesichte zu verlieren. Wir müssen deswegen den Verlust so vieler hundert griechischer Trauerspiele sehr bedauren. Denn die Griechen haben eine große Menge tragischer Dichter gehabt, deren Verzeichniß beym Fabricius *) zu finden. Die Anzahl der Stüke, deren die Alten erwähnen, beläuft sich weit über tausend, davon kaum noch dreyßig übrig sind, welche den Aeschylus, den Sophokles und den Euripides zu Verfassern haben.

Die Römer waren, wie es scheint, auch in diesem Stük weit hinter den Griechen zurük geblieben. Die einzigen römischen Trauerspiele, die wir unter dem Namen des Seneca noch haben, sind noch weiter hinter der Vollkommenheit der griechischen Stüke zurük, als die guten Stüke der Neuern. Doch scheinet es, daß sie auch gute Trauerspiele gehabt, in deren Vorstellung man sich mit grosser Gewalt gedrängt hat. „Suche reich zu werden,“ sagt Horaz, „es sey mit Recht oder Unrecht, damit du nur die Trauerspiele des Pupius in der Nähe sehen könnest **).“ Es scheinet, daß unter den Neuern die Spanier zuerst das Trauerspiel wieder nach der guten Art der Alten einzuführen gesucht haben. Ein spanischer Schriftsteller †) versichert, daß schon im Jahr 1533 Fernand Perez de Oliva zwey gute Trauerspiele, die Rache des Agamemnon, und die betrübte Hekuba, geschrieben habe a). In Frankreich sind die ersten

*) Bibl. Gr. L. II. c. 19.

**) Hor. Ep. I. 1. 65.
— — Rem facias, rem,
Si possis recte; si non, quocunque modo rem,
Ut propius spectes lacrimosa poëmata Pupi.

†) Dom Augustin de Montiano y Luyando, dessen Schrift unter dem Titel: Dissertation sur les tragédies espagnoles, ins französische übersezt worden.

a) Bekanntermaßen ist die Sophonisbe des Trissino bereits im J. 1516 zu Rom aufgeführt worden, folglich sind, auf alle

ersten guten Trauerspiele von P. Corneille auf die Bühne gebracht worden; und gleich nach ihm hat Racine sie zu der Vollkommenheit gebracht, die sie nachher in diesem Lande nicht scheinen überschritten zu haben; wiewol nach nach ihm viele, besonders aber Crebillon und Voltaire, viel gute Stüke geliefert haben, die, wenigstens in einzelen Scenen, selbst gegen die griechischen nicht zu verwerfen sind.

Das größte tragische Genie unter den Neuern, vielleicht auch überhaupt, haben die Engländer an dem bewundrungswürdigen Shakespear gehabt, dem es aber bey diesem grosen Genie an gereinigtem Geschmak gefehlt hat. In seinen besten Stüken kommen neben Scenen von der höchsten tragischen Vollkommenheit solche, die ins Abentheuerliche fallen. In Deutschland scheinet eine schon ziemlich helle Dämmerung diesem Theile der Kunst bald einen vollen Tag zu versprechen.

✤ ✤

Von dem Trauerspiele überhaupt handeln: Aristoteles (Περὶ ποιητικῆς; Ueber die Ausgaben, Uebersetzungen und Erklärungen, s. den Art. Dichtkunst, S. 657.) — In lateinischer Sprache: Joh. Ant. Viperani (Im 8ten u. f. Kap. des 2ten Buches s. Poetica, und zwar de Tragoedia; de natura et forma Tragoediae; de partibus Tragoediae; utra praestant. sit, Trag. an Epopoeia? alles nach dem Aristoteles und Horaz.) — Jul. Caes. Scaliger (Im 5ten, 6ten, 8ten, 9ten, 11ten und 16tn Kap. des ersten Buches s. Poet. als Com. et Tragoedia; Tragoedia Tragoed. species; Com. et Trag. partes; Trag. partes; Tragicae personae. Er unterscheidet, unter andern, wie schon Viperanus, das lateinische oder römische, von dem griechischen Trspl. ohne jedoch die Unterschiede anzugeben; ferner die Trauerspiele dem Innhalt nach von einander, in so fern als Calias eine so genannte Tragoediam grammaticam geschrieben haben soll, (S. Athen. Deipn. Lib. X. S. 453. Ausg. von 1612.) zu welcher die Buchstaben den Innhalt hergegeben, und als er auch das satyrische Schauspiel zur Tragödie zählt.) — Jac. Pontanus (Im 18ten-22ten Kap. s. Poeticar. Institut. als Notatio et definit. Trag. item qui fiat ut delectet; ratio et forma Tragoediae; Trag. et Com. discrimina; Aesch. Soph. et Eurip. comparati; de appellationibus fabular. s. dramatum. Die Ursache des Vergnügens, welches das Trspl. gewährt, findet der Verf. in der Kunst der Darstellung oder Nachahmung, in dem, der menschlichen Natur eigenen, und ihr angenehmen, Mitleiden, und in dem Unterrichte, den sie, über die Ursachen der Unglücksfälle, uns gewährt.) — Paoli Beni (S. Art. Drama, S. 711.) — Dan. Heinsius (De Tragoediae Constitut. Liber, Lugd. Bat. 1611. 8. verm. 1643. 12. (Die Ueberschriften der 17 Kap. des Werkes sind folgende: De utilit. hujus doctrinae; tota Poesis imitatio, Platoni peculiariter Tragoedia . . . Trag. affectuum purgatio; partes Trag. essentiales, de prima ejus parte ac praecipua, de fabula; ambitus Trag. et magnitudo, actio quae tota et perfecta . . . . qualem esse oporteat fabul. s. Trag. subjectum; . . . . partis primae divisio, fab. duplex ut et actiones, quae sit simplex, quae implexa, ejus partes, peripetia et agnitiones; agnitionum species; . . . de perturbatione, tertia fabulae implexae parte; . . . . perturbationes, s. affectus, a quibus, inter quos et quomodo excitentur; . . . de mutat. actionis, an duplex esse possit, utra praestet, unica an duplex; . . . quomodo actionem suam debeat disponere poeta, quando mores ac personas

alle Fälle, nicht die Spanier die ersten, welche, unter den Neuern, regelmäßige Trauerspiele gehabt haben. A. d. H.

sonae imponendi, quando et qua ratione intexendum sit Episodium, quae connexio sit, quae solutio, artificium earum, pro earum ratione diversas dici fabulas, fabul. simplicis tres species; de solutione per machinam; . . quando paullatim creverit Tragoedia, personae et quae observanda in illis, de narratione s. expositione; . . . de secunda parte essentiali, moribus; . . de sententia, tertia parte; . . . . de quarta parte, dictione s. elocutione; . . . . reliquae duae partes, melodia et apparatus . . .) — Tarq. Gallucci (De Tragedia, Commentar. bey s. Vindic. Virgil. . . . Rom. 1621. 4.) — Gius. Spucce (De componenda Tragoedia, Dissertat. bey dem 2ten Bd. der Tragedie des Ortens. Scamacci, Palermo 1635. 8.) — Friedr. Rappolt (Poetica Aristotelica, s. veter. Tragoediae expositio, qua ex mente Aristotelis, cujus quae supersunt fragmenta, unicam hanc poeseos partem continent, universae Tragoediae ratio explicatur, Lips. 1678. 12.) — Jos. Trapp (Die 26te, 29te s. Praelect. poet. handelt vom Trspl.) — Uebrigens versteht es sich von selbst, daß mehrere von den, bey dem Art. Dichtkunst, S. 662 u. f. angeführten, in lateinischer Sprache von der Dichtkunst handelnden Schriftsteller, auch vom Trauerspiele handeln. Vossius ist darunter, meines Bedünkens, der merkwürdigste.) —

In italienischer Sprache: Gian. G. Trissino (In der Quinta divisione s. Poetica, Op. Bd. 2. S. 95. Ausg. von 1729. Es verdient übrigens bemerkt zu werden, daß Trissino bereits, um die Lehre des Aristoteles vom Trauerspiele gehörig zu erklären, auf die übrigen Schriften des griechischen Philosophen Rücksicht genommen hat, und daß er auch nur Furcht (tema) nicht Schrecken, durch das Trspl. erweckt haben will.) — Sper. von Speroni (Dial. sopra il modo di compor la Tragedia, in s. Dial. Ven. 1542. 1544. 1558. 8. S. auch von ihm die Folge dieses Artikels, bey Gelegenheit seiner Canace.) — Giamb. Gir. Cintio (S. den Art. Dichtkunst S. 664.) — Seb. Minturno (Im 2ten Buche s. Poetica, S. 74. der Ausg. von 1564.) — Jas. Denores (Der 1te Th. s. Poet. handelt, in 9 Kap. von dem Trauerspiel, welches er nach den parti di qualità e di quantità betrachtet; die erstern sind die Fabel, die Sitten (costume) die Gesinnungen (sentenze) und die Sprache oder der Ausdruk; die leztern der Prolog, die Episoden, der Ausgang (Exodus) und das Chor. Es verdient noch bemerkt zu werden, daß er den Zwek des Trspl. auch darin sezt, Abscheu gegen die Tyrannen und die Mächtigen einzuflößen.) — Gabr. Zinano (Discorso sopra la Tragedia, in s. Sommario di varie rettoriche greche, lat. et volgari, Regg. 1590. 8.) — Nic. Rossi (Discorsi intorno alla Tragedia, Vic. 1590. 8.) — Agost. Michele S. den Art. Drama, S. 712.) — Lor. Giac. Tebalducci Malespini (In s. Orazioni e Discorsi, Fir. 1597. 4. findet sich Bl. 29. ein Disc. sopra la purgazione della Tragedia.) — Faust. Summo (S. den Art. Drama, S. 712.) — Udeno Nisiely (Mehrere s. Proginn. poet. handeln vom Trspl. als, im 3ten Bde. der 25te vom tragischen Styl; der 30te von den dramat. Episoden; der 31te vom Subject des Trauerspieles; der 47te von dem Vorzuge zwischen dem Heldengeb. und dem Trspl. der 48te von der, dem Trspl. zukommenden Größe; der 49te von der Erkennung; der 50te von dem, den tragischen Personen zukommenden, Charakter; der 132te von der Zeit oder Dauer des Trauerspieles; im 4ten Bde. der 56te vom Styl der Tragödie; im 5ten der 14te von dem Trspl. überhaupt, und a. m. aber der Verf. hat mehr die Meinungen Andrer gesammelt, als eigne vorgetragen.) — Giov. Bonifaccio (Disc. nel quale si tratta del modo di ben fomare a questo tempo una Tragedia, Pad. 1624. 1631. 4.) — Giov. Ondedei (Bey s. Trag. l'Asmondo, Pis. 1632. 4. findet sich ein Brief über die

die Trauerspiele mit fröhlichem Ausgange.) — Tarq. Gallucci (Rinovazione dell' antica Tragedia e difesa del Crispo, eines lateinischen Trauerspiels des Bernard. Stefonio, Rom. 1633. 4.) — Martino La Farina (Disc. della Tragedia, bey den Tragedie sacre e morale, Palerm. 1633. 8. 2 Bd.) — Piet. Buonarelli (In s. Discorsi acad. R. 1658. 12. findet sich einer über die Frage: qual sia più profittevole nella Republ. ragionev. il Poema tragico o il comico.) — Innoc. Mar. Fioravanti (Discorso della Tragedia, in den Memorie, Imprese etc. de' Sing. Academici Celati, Bol. 1672. 4.) — Mar. Crescimbeni (In dem 5ten s. Gespräche Della bellezza della volgar Poesia werden auch die Grundsätze des Trauerspieles, aber blos zu Gunsten s. Elvio, einer favola pastorale, entwickelt) — Piet. Jac. Martello (1) Del verso tragico, e qual debba essere nelle Tragedie italiane, bey s. Theatro, Rom. 1709. 8. 2) Della Tragedia antica e moderna, Dial. Rom. 1715. 8. Das Gespräch ist in sechs Sessione abgetheilt, und betrift blos einige Unterschiede zwischen dem Trspl. der Alten und der Neuern, und die Abweichungen der letztern von den erstern. Der Verf. behauptet, daß verschiedene der Beschaffenheiten des griechischen Trspls. blos das Werk der Zeitumstände in Griechenland waren, daß nur die Regeln, welche aus der Natur der Sache selbst fließen, unveränderlich sind, und daß daher die Form und Einrichtung des griechischen Trspls. nicht durchaus Muster für die Neuern seyn könne. Im Grunde scheint die Schrift gegen die folgende Schrift des Gravina gerichtet, und zu der Vertheidigung des Verf. welcher seine Trsple. nach französischen Stüken gebildet hatte, abgefaßt zu seyn.) — Vincenzio Gravina (Della Tragedia, Libro uno Nap. 1716. 4. und nachher bey den Auflagen seines Werkes, Della Ragione poetica, Ven. 1731. 4. und öfter. Der Verf. handelt, in 42 Abtheil. della fine della Poesia; della Trag. e sua dignità; della fav. tragica: purgazion degli affetti per la Tragedia; contro i moderni Tragici; del periodo o tempo della fav. e suoi vizi; degli altri vizi della favola; dell' unità della favola; degli epifodi; della favola semplice, o ravviluppata; della poetica d' Aristotile; dello scioglimento della favola; dei fatti atroci; del costume; del costume verisimile; dell' inaspettato; del cost. natur. civ. e domestico; contro i moderni Tragici; dell' egualità del costume; contro i moderni Tragici; della sentenza; contro i moderni Tragici; della locuzione; virtù della gr. e lat. favella; contro la moderna locuzione; del numero; del verso jambico, cioè del jambo; del verso della volgar Tragedia; del numero e del ritmo; facoltà della lingua italiana; della rima e suo uso; dalle Trag. di Seneca; della melodia; se tutta la Trag. se cantasse e ballasse; distinz. della melodia e dell' armonia; dell' antica rappresentazione; contro alcuni interpreti; del Teatro; del' apparato; delle parti di quantità; delle Trag. franzesi.) — Pietro de' Conti di Calepio di Bergamo (Paragone della Poesia tragica d'Italia con quella di Francia, Zurigo 1732. 8. verm. mit einer Vertheidigung des Verf. gegen das Esame critico des Gius. Gallio, Pad. 1738. 8. und des Sophocles gegen den Voltaire, Ven. 1770. 8. Das Werk enthält 7 Kap. wovon, in dem ersten, in 4 Art. s'esaminan le favole tragiche degli Italiani e de' Francesi nella proprietà principale; das zweyte, in 4 Art. enthält Osservazioni intorno le circostanze che rendono efficaci le peripezie; das dritte, in 3 Art. della pratica degli Episodi, das vierte, in 7 Art. de' vantaggi ch'hanno li Francesi circa molti artifici spettanti all' ordine ed alla forma della tragica rappresentanza; das fünfte, in 7 Art. dell' osservanza delle regole spettanti a' costumi; das sechste, in 8 Art. della qualità

lità dello stile praticato da poeti d'ambedue le nazioni; das siebente, in 5 Art. di vari metri usati dagl' Italiani in Tragedia, e de' tragici versi de' Francesi. Ein Anhang handelt von den Trspl. des La Motte. In den wesentlichen Theilen der Fabel scheinen die Franzosen dem Verf. zurück geblieben zu seyn; und die Italiener, durch eine zu treue Nachahmung des griech. Trspls. gefehlt zu haben.) — Becelli (In dem 4ten Abschn. des 1ten Buches s. Werkes Della novella Poesia, wird, S. 18 u. f. untersucht se oggidì la tragedia faccia o possa fare gli antichi è mirabili effetti, e se i fatti de' nostri Martiri sieno veramente tragica materia.) — Fav. Quadrio (Der 3te Bd. seiner Stor. e Rag. d'ogni Poesia handelt in 6 Distinz. dell' origine e della propagazione della tragica Poesia; della natura della Tragedia; del suggetto della Tragedia; della favola trag. e della costituzione di essa; della parte di quantità della Tragedia; della pratica del Teatro.) — Gorini Corio (Vor s. Teatro tragico e comico, Ven. 1732. 8. findet sich eine Abhandl. über die vollkommene Tragödie.) — Ant. Conti (Vor s. Quadro Tragedie, Fir. 1751. 8. Lucca 1764. 8. finden sich Vorreden über die Theorie des Trspls. und in diesen einzele gute Bemerkungen.) — Giov. Ant. da Pucca (Vor den Tragedie di *Laurisio*, (welches sein Nahme unter den Arkadiern war) Rom. 1761. 8. 4 Bde. finden sich Due ragionamenti sopra la composizione delle Tragedie.) — Gianrinaldo Carli (Dell' indole (e dell' istoria) del Teatro tragico. in dem 24ten Bd. S. 147-220 der Raccolta d'opusc. scient. ed filol.) — Cesaroni (Eine Abhandlung über das Vergnügen, welches das Trauerspiel verschaft, findet sich bey s. Cesare e Maometto del S. Voltaire, Ven. 1762. 8.) — Frc. Maria Zanotti (Die 2te Abtheil. s. Ragionamente dell' arte poetica, Bol. 1768. 8. handelt v. Trspl.) — Giov. Pizzi (S. den Art. Drama, S. 712.) — Giov. Camera (Vor dem 1ten Bde. s. Nov. Teatro, Pis. 1789. 8. finden sich Osservaz. . . sulla Tragedia.) — Sav. Bettinelli (Vor seinen Tragedie . . . Bassano 1771. 8. und im 6ten Bd. s. Opere, Ven. 1782. 8. S. 1 u. f. steht ein Discorso sopra il Teatro italiano, worin auch von Trauerspielen, theoretisch und historisch, gehandelt wird. Der letztere Theil ist der bessere, und dieser findet sich im Auszuge in dem Gothaer Theaterkalender für das Jahr 1779.) — —

In spanischer Sprache: Jos. Ant. Gonzalez de Salas (Nueva Idea de la Tragedia, o illustracion ultima al Libro singolar de Poetica de Aristoteles, Mad. 1633. 4. Mad. 1778. 8. 2 Bde.) — Augustino de Montiano y Luyando (Vor seinen zwey Trauerspielen, Virgina 1750. und Ataulfo 1753. finden sich zwey Abhandlungen über das spanische Trauerspiel, wovon die erste von Hermilly, Par. 1754. 12. 2 Bd. in das Französische übersetzt worden ist.) — Ignacio de Luzan (Das 2te Buch s. Poetica . . . Zarag. 1737. fol. Mad. 1779. 8. handelt vom Trspl.) — —

In französischer Sprache: Jean de la Taille de Bondaroy (De l'art de la Tragedie, vor s. Saul le furieux, Par. 1572. 8.) — Pierre de Laudun d'Aygaliers (Das 5te Buch s. Art poet. 1597. 18. handelt vom Trspl.) — Jean Louis Guez de Balsac (In s. Disc. sur une Trag. de Mr. Heinsius intitulée Herodes Infanticida, Par. 1636. 8. und in s. Oeuvr. div. Par. 1664. 12. finden sich mehrere, das Trspl. überhaupt betreffende Anmerkungen.) — Hipp. Jul. Pilet de la Menardiere (Der größte Theil s. Poetique, Par. 1640. 4. handelt von dem Trauerspiele; aber höchst seicht und geschwätzig.) — Franc. Sarrasin (Disc. sur la Tragedie . . . in s. W. Par. 1656. 4. Rouen 1658. 12. beschäftigt sich mehr mit Entwickelung der, in der Amour tyrannique des Scuderi, vorgeblich befindlichen Schönheiten, als mit dem Trauerspiele überhaupt, enthält aber

aber denn doch einzele gute Bemerkungen darüber.) — Fr. Hedelin, Abt von Aubignac (Sein, bey dem Art. Drama, S. 712 angezeigtes Werk beschäftigt sich im Grunde nur mit dem Trauerspiel, und gehört also auch hieher. Ferner findet sich im 6ten Bde. der Mem. de Litterat. et d'Hist. p. le Pere des Molets, Par. 1728. 12. und im 5ten Bde. der Bibl. franc. ou Hist. litter. de la France, ein Aufsatz von ihm, der von den Discours de pieté dans les Tragédies handelt, und worin er sich wider Gegenstände, welche aus der christlichen Religion genommen sind, wider lange moralische Tiraden, u. d. m. erklärt, und gute Nachrichten über die Vorstellungen der Mysterien liefert.) — Pierre Corneille (Der zweyte Discours bey seinen Werken, Par. 1663. f. und allen folgenden Auflagen, handelt von dem Trauerspiele: Deutsch findet er sich im 2ten St. der Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters, Stuttg. 1750. 8. S. 211.) — Pierre de Villiers (Entretiens sur les Tragedies de ce tems, Par. 1676. 12. und auch in den, von Fr. Granet herausgegebenen Dissertat. sur plusieurs Trag. de Corneille et de Racine, Par. 1739. 12. vorzüglich wider die, in den französischen Trauerspielen herrschende Liebe.) — Chev. de Mere (Dissertat. sur la Traged. anc. et moderne, in s. Oeuvr. posth. à la Haye 1701. 12. S. 188 = 209.) — Rene de Vatry (Von seinen, im 11ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. befindlichen trois Dissertations sur la Tragedie, gehören die beyden ersten hierher, où l'on examine s'il est necessaire qu'une tragedie soit en V Actes (welche Frage er bejahet, weil Erfahrung, Beyspiel der größten Dichter. und Vorschriften der besten Kritiker es so wollen) und die zweyte Sur les avantages que la Traged. anc. retiroit des Choeurs (welche er darin setzt, daß durch die Chöre das Trauerspiel regelmäßiger und mannichfaltiger gemacht, daß ihm mehr Glanz, mehr Majestät, mehr Pathos gegeben wird.) — Ungen. (Lettres sur les Traged. de Mr. Campistron, et sur l'usage de la Tragedie des moeurs, in dem Merc. de Trevoux Fevr. 1708.) — Et. Souciet (Lettres contenant quelques reflect. sur la Trag. in den Mem. de Trevoux, Julius und August 1709. Wider die Möglichkeit, daß durch das französische Trauerspiel die Leidenschaften gereinigt werden können.) — Nic. de Malezieux (Disc. . . . sur la Traged. de Joseph, par l'Abbé Genest, bey diesem Trauerspiele, Par. 1711. 12. Gegen die Vermischung des Profanen und Heiligen, der heidnischen und christlichen Mythologie.) — Franc. Salignac de la Motte Fenelon (In s. Reflex. sur la Rhetor. et sur la poet. Par. 1718. 12. findet sich auch ein Projet d'un traité sur la Tragedie, (S. 48. der Amsterdammer Ausgabe von 1730.) in welchem er die, in den französischen Trauerspielen herrschende fade Galanterie, den bald übertriebenen, bald gezierten, spitzfindigen Ausdruck, die falsche Darstellung der Character des Alterthums, z. B. des August, rüget.) — Jean Bapt. Dubos (In s. Reflex. crit. sur la poesie, et sur la peinture, Par. 1719. 12. 2 Bd. und noch sehr oft, im 3 Bd. handelt der 7te Abschn. des ersten Theils davon, que la Traged. nous affecte plus que la Comedie à cause de la nature des sujets que la Tragedie traite; der 14te zum Theil des sujets propres à la Tragedie; der 15te Des personnages de scelerats qu'on peut introduire dans les Tragedies; der 16te De quelques Traged. dont le sujet est mal choisi; der 17te S'il est à propos de mettre de l'amour dans les Tragedies; der 18te Que nos voisins disent que nos poetes mettent trop d'amour dans leurs Tragedies; der 20te De quelques maximes qu'il faut observer en traitant des sujets tragiques; der 29te Si les poet. trag. sont obligés de se conformer à ce que la Geogr. l'Hist. et la Chronol. nous apprennent positivement; der 44te Que les poemes dramat. purgent les passions.)

passions.) — Ch. de St. Denis, Sr. de St. Evremont (In dem 3ten Bd. s. W. Londr. (Par.) 1725. 12. finden sich 1) reflex. sur la Traged. anc. et moderne, worin er vorzüglich von der Gefahr des Schauspieles redet; 2) Discours sur les caractères des tragedies, worin er die großen Schwierigkeiten, Empfindungen richtig auszudrücken, zu zeigen sucht. 3) Pensées sur les Trag. et le caractère de Corneille.) — Louis Riccobini (Bey s. Hist. du Theatre ital. findet sich, Bd. 1. S. 247. eine Dissertat. sur la Traged. moderne, worin er viele der geheimen Schäden des französischen Trauerspieles aufdeckt. Deutsch, von J. F. May, findet diese Abhandlung sich im 2ten Bd. S. 600. der Schriften der deutschen Gesellschaft.) — Frcs. Houdart de la Motte (In dem 4ten Bd. seiner Werke, Par. 1754. 12. 10 Bd. finden sich vier Discours sur la Tragedie, welche zusammen zuerst mit seinen Oeuvr. de Theatre, Par. 1730. 8. gedruckt wurden, und worin er die, in den französ. Trauerspielen herrschende Liebe in Schutz nimmt, wider die Einheiten, und vorzüglich des Ortes und der Zeit sich erklärt, eine neue Einheit, nämlich das Interesse, angiebt, die gewöhnlichen Expositionen, die Confidenten, die Monologen tadelt, und endlich behauptet, daß man auch in Prosa Trauerspiele schreiben könne. Auch über den Dialog, und den Ausdruck sind sehr gute Bemerkungen darin enthalten.) — Franc. Arouet de Voltaire (Widerlegte einen Theil der Behauptungen des La Motte in der Vorrede der Ausgabe seines Oedip vom J. 1729. und hat nachher verschiedene seiner Trauerspiele, als den Brutus, die Zayre, u. a. m. mit lehrreichen Vorreden und Zueignungsschriften begleitet. Auch finden sich in seinen Werken noch mehrere Aufsätze über das Theater, als Des divers changemens arrivés à l'art tragique; De la Tragedie angl. Deutsch, in den Beyträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters, S. 96. Du Theatre anglois, in dem 61ten Bd. der Ausg. des Beaumarchais; De la Tragedie, im 62ten Bd. Lettre à l'Acad. franc. im 64ten Bd. welche vorher alle schon, öfter als einmahl, und zum Theil in anderer Form, als in den Lettres sur les anglois, in dem App l à toutes les Nations d'Europe gedruckt waren. Uebersetzt in das Englische ist ein Theil dieser Aufsätze, mit der Aufschrift, Critical Essays on dramatic Poetry, Lond. 1761. 12. Auch gehören hierzu noch seine Commentaires sur les Oeuvres de Corneille, die mit diesen Werken zugleich 1764. 8. 12 Bd. erschienen, aber auch einzeln abgedruckt worden sind.) — De la Place (Essai sur le gout de la Tragedie, Amsterd. 1738. 8. Ein Gemisch von Versen und Prose, das vorzülich Bemerkungen über, und sogar gegen die Eigenheiten, und die Sprache des Trauerspieles enthält.) — Augustin Nadal (Observations sur la Tragedie, und eine Lettre à Mde. la Presidente Ferrant über eben denselben Gegenstand, in dem 1ten Bd. s. Oeuvr. melées, Par. 1738. 12. Seichte ist, was er über das Trauerspiel der Alten, ungegründet, was er von der Wirkung sehr vieler, in einer Scene erscheinenden Personen, und gänzlich aller Erfahrung und Natur zuwider, was er zu Gunsten einer vernachläßigten Schreibart sagt. Uebrigens will er die Einheit der Zeit sogar auf zwölf Stunden einschränken.) — Ungen. (Eclaircissement sur la manière dont la terreur et la pitié théatrale operent la purgation des passions, proposée par Aristote, comme le but de la Tragedie, in den Mem. de Trevoux, Janv. 1740. Nichts als Declamation.) — Ungen. (Observat. génerales sur le sentiment et l'interêt qui doivent entrer dans nos Traged. in dem 1ten Bd. des Merkur vom Decembr. 1742. — Ch. Batteux (In s. Cours de belles Lettres handelt der 2te Art. des 2ten Abschnitts des 2ten Theils von der Tragödie, Bd. 2. S. 265. der Ramlerschen Uebers. 4te Aufl. Auch finden sich in den Mem. de l'Acad. des Inscript. noch 4 Mem. von ihm, als de

de la nature et des fins de la Tragedie; Vertheidigung dieses Memoire; De l'Epopée comparée avec la Tragedie et l'Histoire, welche sämmtlich, mit einigen ähnlichen Memoires des Hrn. Rochefort, einzeln, unter dem Titel: Quatre Mem. sur la Poet. d'Aristote, Gen. (Berl.) 1781. 8. gedruckt worden sind.) — Louis Racine (In dem, bey s. Remarques sur les Tragedies de Jean Racine, Amst. et Par. 1752. 12. 3 Bd. im 3ten Bd. befindlichen Traité de la poesie dramatique anc. et moderne, untersucht er, im 3ten Kap. En quoi consiste le plaisir de la Tragedie et de la grande emotion que causoient les Traged. grecques; Im 4ten Kap. La Tragedie est elle utile? Im 9ten Kap. Defauts que les Etrangers ont coutume de reprocher à notre Tragedie; Im 11ten Kap. Les Grecs ont-ils porté plus loin que nous la perfection de la Tragedie?) — Nic. Ch. Jos. Trublet (In s. Essais findet sich, im 4ten Bd. Par. 1762. 12. S. 303. ein Aufsatz, De la Tragedie, und S. 338. Reflex. sur la prose et les vers franc. par rapport à la Tragedie.) — Friedr. Marmontel (In s. Poet. françoise, Par. 1763. 8. 2 Bd. handelt das 12te Kap. im 2ten Bd. S. 95. von dem Trauerspiel. Und bey den, von ihm herausgegebenen Chef d'oeuvres dramatiques findet sich im 1ten Bd. eine Abhandlung über das Trauerspiel, welche deutsch, unter dem Titel: Ueber die dramatische Dichtkunst, Leipz. 1774. 8. erschien.) — Ungen. (Dissertation sur la Tragedie anc. et moderne, Par. 1767. 12. worin untersucht wird, 1) welchen Vortheil die Alten von ihren Chören hatten. 2) Ob die alte Tragödie gänzlich gesungen worden, und worin sie sich von der neuern unterscheidet? 3) Ob das Trauerspiel fünf Acte haben müsse?) — Daubriere (S. den Art. Drama, S. 715.) — De Lille (Ihm wird, in den Trois Siecles litterair. eine Poetique sur la Tragedie zugeschrieben, welche ich nicht näher nachzuweisen weiß.) — Mercier (In s. Werke, Du Theatre handelt das 2te und 3te Kap. De la Trag. anc. et moderne.) — Jean. Mar. Bern. Clement (De la Tragédie . . . Amst. 1784. 8. 2 Th. Der Verf. handelt im ersten Th. in 7 Kap. des progrès de l'art tragique et de sa decadence; de la vraisemblance theatrale in 3 Kapit. de l'action ou du mouvement dramatique; de l'appareil theatral; du pathetique de situation, im zweyten Th. in 8 Kap. des différentes parties de l'Economie dramatique; des moyens essentiels à l'Econ. dramatique; des caractères; des moeurs; des sentimens; des passions; du dialogue; du style de la Tragedie; aber alles in Beziehung auf die Trspl. des H. v. Voltaire, um solche herab zu setzen.) — Domairon (Der 4te Art. des dritten Kap. im 2ten Bd. S. 314. f. Princ. generaux des belles lettres, Par. 1785. 12. handelt du genre tragique, und zwar de la tragédie, de la terreur et de la pitié, des malheurs propres à la Tragédie, de la fable de la Tragedie, de l'amour dans la Tragedie, du style de la Tragedie, des poetes tragiques.) — Ausser diesen finden sich bey Dorats Trauerspiel Amilca, oder Peter der Große; bey Arnauds Comte de Cominge, Par. 1768. 8. u. a. m. noch Abhandlungen über das Trauerspiel. — —

In englischer Sprache: Rymer (The Tragedies of the last Age considered and examin'd by the Practice of the anc. and by the Commonsense of all Ages, Lond. 1678. 1692. 8. A short View of Tragedy, its Origin, Excellency and Corruption, with some reflections on Shakespear, and other Practitioners for the Stage, L. 1693. 8. Beyde Schriften sind zwar eigentlich mehr historisch, als theoretisch, enthalten aber doch auch eine Menge einzeler critischer Bemerkungen.) — Th. Pope Blount (Was er, in s. Remarks upon Poetry, über das Trauerspiel, S. 45 u. f. sagt, ist aus dem vorher gehenden Schriftsteller und aus Rapins Reflex. gezogen.)

gen.) — Lud. Crusius (Handelt, in s. Lebensbeschr. römischer Dichter, Bd. 2. S. 261. d. U. vom Trspl. nach dem Aristoteles.) — Wilkes (In s. General View of the Stage, Lond. 1759. 8. handelt das 2te und 3te Kap. des ersten Theils von dem Trauerspiele überhaupt, und den verschiedenen Arten desselben.) — Ungen. (In dem Essay upon the present state of the theatre in France, England and Italy . . Lond. 1760. 8. handelt das 11te Kap. S. 46. von dem Trauerspiele, considered with regard to the Passions; das 14te S. 67. Of the use of Tragedy; das 15te Tragedy considered in an abstract and metaphysical light; das 20te Tragedy considered as a work of art. Was in dem Werke von den Einheiten gesagt wird, hat sogar Hedelin schon gesagt.) — J. Newberry (Das 22te Kap. s. Art of Poetry on a new Plan, Bd. 2. S. 165. handelt vom Trauerspiele.) — Heinr. Home (In dem 22ten Kap. der bekannten Elements kommen eine Menge feiner Bemerkungen über die Wahl des Subjectes in der Tragödie vor.) — Jam. Moor (On the End of the Tragedy, according to Aristotle, an Essay in two Parts . . Glasg. 1764. 8. Durch eine, dem Worte Κάθαρσις gegebene andre Bedeutung, will er die, von dem Aristoteles, dem Trauerspiele zugeschriebene Reinigung in eine Wegräumung der Leidenschaften verwandeln. Deutsch findet sich das Werk bey G. W. v. Schirach Uebersetzung des Marmontel, von der Harmonie des Styles, Bremen 1767. 8.) — Ungenannter (Cursory Remarks on Tragedy, on Shakespear, and on certain French and Italian Poets, principally Tragedians, Lond. 1774. 4. Nimmt vorzüglich das französische Trauerspiel, besonders des Hrn. von Voltaire, gegen die Vertheidiger des Shakespear in Schutz.) — Will. Cooke (S. den Art. Drama, S. 714.) — Jam. Harris (S. ebend. S. 715.) — Hugh Blair (Die 45 und die 46te s. Lectures, Bd. 2. S. 477. handeln von dem Trauerspiele.) — Außer diesen finden sich in Hurds Commentar über die Dichtkunst des Horaz, u. a. m. eine Menge hierher gehöriger Bemerkungen. — —

In deutscher Sprache: Phil. Harsdörfer (Im 2ten Th. s. Poet. Trichters kommt etwas vom Trauerspiele vor.) — Albr. Chrstn. Rothe (Auch er sagt im 3ten Th. s. Vollst. deutschen Poesie etwas von dem Trauerspiele.) — Joh. Chrstph. Gottsched (Das 10te Kap. des 2ten Thls. s. Dichtkunst handelt vom Trsple. und ist vielleicht, so wenig auch darin zu finden seyn mag, die erste, erträgliche deutsche Schrift darüber.) — J. J. Bodmer (Bey s. Briefwechsel von der Natur des poet. Geschmaks, Zür. 1736. 8. ist eine Untersuchung, wie das Erhabene im Trauerspiele Statt finden könne, und von der poetischen Gerechtigkeit.) — Ungen. (Abhandlung von den auf der Schaubühne sterbenden Personen, im 15ten St. der Beytr. zur Crit. Historie der deutschen Sprache, Poesie, u. s. w. S. 390.) — G. B. Straube (Ursachen warum ein Trauerspiel nothwendig in Versen geschrieben seyn müsse, ebend. im 28ten St.) — Chr. Mylius (Crit. Untersuchung, ob, und in wie fern die Gleichnisse in den Trauerspielen Statt finden, ebend. im 31ten St.) — Ad. Dan. Richter (Zufällige Gedanken von dem Verse und Reime des Trauerspieles . . . Annab. 1742. 4. Der Verf. erklärt sich dagegen.) — Joh. El. Schlegel (In dem 3ten Th. s. Schriften, Coppenh. 1761-1770. 8. 5 Th. findet sich ein Auszug eines Briefes an seinen Bruder, welcher Anmerkungen über die Trauerspiele der Alten und Neuern enthält; und ebend. ein Aufsatz von der Würde und Majestät des Ausdruckes im Trauerspiele, der, als Vorrede zu seinen theatralischen Werken, Coppenh. 1747. 8. zuerst gedruckt worden ist.) — Mich. Conr. Curtius (Bey s. Uebers. der Dichtkunst des Aristoteles findet sich eine Abhandl. v. Trauerspiele.) — J. P. Schrader (Von s. drey Abhandl. vor dem komischen Theater von Straube, Bresl.

Bresl. 1759. 8. handelt eine vom Trspl.) — Fried. Nicolai (Vor dem 1ten Bande der Bibliothek der schönen Wissenschaften findet sich von ihm eine Abhandlung über das Trauerspiel.) — In dem 7ten Band eben dieses Werkes S. 201. ein Schreiben über die Sittlichkeit der Tragödie. — Bey dem Stücke, Leichtsinn und Verführung, ein Gespräch über das heroische und bürgerliche Trauerspiel. Chrstn. Heinr. Schmid (Ueber das bürgerliche Trauerspiel, im 5ten Bde. der Unterhaltungen. Ueber einige Schönheiten der Emilia Galotti, Leipz. 1773. 8. Ueber Götz von Berlichingen, Leipz. 1773. 8.) — G. E. Lessing (Mehrere der Auff. in s. Dramaturgie handeln von der Theorie des Trauerspieles.) — Lor. Westenrieder (In seinen Reden und Abhandl. München 1779. 8. findet sich auch eine Abhandlung über das Trauerspiel.) — Ant. v. Klein (Ueber Lessings Meynung vom historischen Trspl und über Emilia Galotti, Frft. 1781. 8. Ueber das Trspl. Agnes Bernauerinn, Mannh. 1781 8.) — J. A. Eberhard (In s. Theorie der schönen Wissensch. Halle 1783. 8 handelt das 4te Hauptst. §. 139. und — in J. J. Eschenburgs Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften, der 6te Abschn. S. 240 der 1ten Aufl. von dem Trauerspiele.) — F. W. Gotter (Die Vorrede vor dem 2ten Bd. s. Gedichte handelt von dem versificirten Trsple.) — F. Schiller (Ueber die tragische Kunst, in dem 1ten Bd. S. 176 der Neuen Thalia.) — —

Von dem Ursprunge des Trauerspieles: Rich. Bentley (Der eilfte Abschn. in s. Resp. ad C. Boyl. Opusc. Philol. S. 273. der Leipz. Ausg. handelt De origine Tragoediae; und der Verf. erklärt den Thespis für den Erfinder derselben.) — Rene de Vatry (Recherches sur l'origine et les progrès de la Trag. und suites des recherches, im 23ten und 30ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — P. Brumoy (Disc. sur l'origine de la Tragedie, vor dem 1ten Bde. s. Theatre des Grecs.) — J. J. Mano Valetti (Num Thespis Trag. Auctor haberi possit, Dissert. Erl. 1788. 4. zwey St. Gegen Bentleys Meynung.) — —

Von der Geschichte, und den Eigenheiten des Trauerspieles bey den Griechen: Fr. Portus (Er handelt, in s. Prolegom. in Soph. Trag. Morg. 1548. 4. von dem Trauerspiele überhaupt, seinem Ursprunge, seinem Unterschiede von dem Lustspiel, u. d. m.) — Jac. Mycillus (Bey der Ausg. des Euripides, Bas. 1562. f. finden sich von ihm de Trag. et ejus partibus prolegomena quaedam.) — Jos. Barnes (Tractatus de Trag. veter. Graecor. item de Theatro, et Scena, et illius apparatu, nec non de Musica theatica, deque Versuum tragicor. legibus, in 13 Abschn. bey s. Ausg. des Euripides.) — Joh. Chrstph. Cramer (De Thespide primo cultior. Trag. Auctore, Jen. 1754. 4) — J. Ad. Emmerich (De quibusdam apud Graec. vet. Trag. Scriptoribus, Jen. 1759. 4.) — Th. Franklin (Dissertat. on ancient Tragedy, Lond. 1760. 4. und bey der 2ten Ausg. s. Uebers. des Sophokles.) — Th. Chr. v. Murr (Essai sur l'Hist. des Poetes tragiques grecs, Nur. 1760. 8. — Benj. Heath (Vor s. Not. s. Lect. in Trag. vet. Dramat. Oxon. 1762. 4. findet sich eine Disp. de tragicor. graecor. Metris.) — Im 4ten Bde. der *Variétés litterair*. Par. 1768. 12. findet sich, S. 213 eine Lettre sur la Tragedie grecque. — Le Beau (Des Tragiques Grecs, in dem 35ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — Einzele vortreffliche Bemerkungen über die Beschaffenheit und Eigenheiten des gr. Trsp's. finden sich in den fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst, Hamb. 1773. 8. S. 75 u. f. — Jos. And. Ben. Bergsträßer (Ueber die Anspielungen der griechischen Tragiker auf die Geschichte, im 3ten Bd. von G. B. v. Schirach Magaz. der deutschen Kritik.) — Sav. Mattei (Nuovo Sistema d'interpretare

tare i Tragici greci, bey s. Saggio di Poesie lat. e ital. Nap. 1774. 4.) — Piet. Signorelli (Das 15te Kap. des 1ten Buches s. Krit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 43. d. U. handelt vom griech. Trsple.) — J. J. H. Nast (Observat. in rem tragicam Graec. Stuttg. 1778. 4.) — H. Merian (In dem 3ten s. Mem. von dem Einflusse der Wissensch. auf die Dichtkunst, wird von der Tragödie der Griechen, Bd. 1. S. 146. d. U. gehandelt.) — La Harpe (Im 1ten Bd. s. Oeuvr. Par. 1779. 8. findet sich ein Auss. über die drey tragischen griech. Dichter.) — Rochefort (Sur l'objet de la Tragedie chez les Grecs, zwey Abhandl. in den Mem. de l'Acad. des Inscript. und bey den Quatre Mem. de l'Abbé Batteux, Gen. (Berl.) 1781. 8.) — Abt Barthelemy (Das 71te Kap. s. Voyage du jeune Anacharsis handelt, von der Natur und dem Gegenstande des griech. Trspls.) — A. Auger (De la Trag. grecque et du nom qu'on devrait lui donner pour s'en faire une juste idée, Par. 1792. 8.) — S. übrigens die Art. Chor, S. 465. Drama, S. 717 u. f. u. a. m. — — Geschrieben haben Trauerspiele bey den Griechen: Aeschylus (s. dessen Art.) — Euripides (s. dessen Art.) — Sophokles (s. dessen Art.) — Und die Nahmen derjenigen, deren Werke nicht auf uns gekommen sind, in Fabricii Bibl. Gr. Lib. II. c. 19. — S. auch die von H. Grotius herausgegebenen Excerpta ex Tragoed. et Com. graec. . . Par. 1626. 4. gr. und lat. — —

Von der Geschichte und den Eigenheiten des Trauerspieles bey den Römern: Ant. del Rio (Syntagma Tragoed. lat. . . . Antv. 1593. 4. Par. 1619. 4.) — P. Signorelli (Im 7ten Kap. des 1ten Buches s. Krit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 183. d. U.) — Tork. Baden (De caussis neglectae Tragoediae apud Romanos, Gött. 1790. 8.) — Trag. vet. lat. Tereus, deperditar. XV. soror, cuius hist. et Prol. tradit D. G. Grim, Annab. 1790. 4. — — Geschrieben haben Trauerspiele bey den Römern: Seneca (s. dessen Art.) — Die Nahmen der übrigen finden sich in den angezeigten Schriftstellern; und die übrig gebliebenen Fragmente von ihren Stücken in Scriver's Collect. veter. Tragicor. Lugd. Bat. 1620. 8. Von dem Pacuvius hat Annibale Leo noch besondre Memorie . . . Nap. 1763. 8. herausgegeben. — —

Das eigentliche Trauerspiel der Neuern, hat, im Ganzen, sich, bekannter Maßen, nach dem Trauerspiel der Alten gebildet; und erschien zuerst in römischer Gestalt. Wie nähmlich die, aus den Ueberschwemmungen der Barbaren, geretteten Ueberbleibsel der alten Dichter allmählig wieder an das Licht gebracht wurden, und die Verfassung der Zeiten das Studium derselben zu gestatten anfieng, schrieben diejenigen, welche mit diesen Werken bekannt wurden, nach den Mustern derselben, Trauerspiele in lateinischer Sprache; und da diese Sprache die Sprache der ehemaligen Herren der Welt gewesen, da sie ausgebildet, und aus ihr zugleich allein Kenntniß und Wissenschaft zu schöpfen; da die Sprache der nordischen Eroberer kaum schreibfähig, und doch die Poesie schon Schreiberey gewesen, und als Kunstwerk bekannt war: so gieng es sehr natürlich zu, daß diejenigen, welche zuerst anfiengen, sich um Kenntniß und Wissenschaft zu bewerben oder dergleichen zu besitzen scheinen wollten, nicht blos die Form der Kunstwerke der Alten, sondern auch die Sprache derselben darin, und um desto ehe beybehielten, da jene Sieger selbst, zum Theil, die Schüler der Besiegten wurden, die Sprache, Sitten, Gebräuche und Religion derselben, zum Theil, annahmen, und zu sehr das thätige Leben liebten, als daß sie viel Werth auf Künste und Wissenschaften hätten legen können. Wer einmahl Kunstwerke liefern wollte, konnte sie, unter solchen Umständen, nicht wohl anders, als in der Form und in der Sprache der Alten, liefern. In dem Geiste derselben sie zu verfertigen, davon hielt das

Stu-

Studium dieser Sprache selbst, die zu ihrer Erlernung erforderliche Zeit, die damit, damals noch, verknüpften größern Schwierigkeiten, und der Werth, welchen sie durch dieses alles, in den Augen ihrer Besitzer erhalten mußte, ab; und die, aus der Art der Cultur und der Zeit, entstandenen Mysterien, Fastnachtsspiele, Haupt- und Staatsactionen zu zweckmäßigen Kunstwerken, und aus ihnen ein eigenes, schönes Ganzes zu bilden, dazu mußten diese, sowohl in Ansehung der Form, als der Sprache, in den Augen derjenigen, welche sich mit Kunst und Wissenschaft abgaben, zu roh und unförmlich und barbarisch, und eine solche Unternehmung selbst, in ihren Augen, ihrer unwürdig scheinen, da sie dadurch nur für den großen, ungebildeten Haufen hätten arbeiten, und den Beyfall der in ihren Augen gebildeten, eben so lateinischen Männer, nicht erwerben können. Und bey diesem, der lateinischen Sprache einmahl zu Theil gewordenen Vorzuge und Ansehen, war es denn auch eben so natürlich, daß diese Sprache noch, wie die neueren Volkssprachen schon weiter gebildet waren, hin und wieder, im Besitze der Dichtkunst blieb, und auch noch später in ihr Kunstwerke abgefaßt, so wie die Form der, in ihr abgefaßten Werke, mit einigen kleinen Veränderungen, allgemein angenommen wurde. Und ihr Einfluß ist noch weiter gegangen. In den erstern, in den neuern Sprachen selbst, verfertigten Trauerspielen, zeigt sich die Manier des Seneca durchaus, und geringe Spuren davon sind noch gegenwärtig in vielen Trauerspielen, besonders der Franzosen, zu finden. — Die ersten mir bekannten lateinischen Trauerspiele der Neuern sind in Italien von Albertus Mussatus (†1330) geschrieben worden; sie sind ganz nach Senecaischer Art, führen den Titel, Eccerinis, und Achilleis, und finden sich in s. Operibus, Ven. 1636. f. S. 1 u. f. — Zu seinen Nachfolgern gehören, unter mehrern: Greg. Carrari (†1464. Progne, gedruckt, Ven. 1558. 4.) — Laudivivi (De captivitate Ducis Jacobi, des Generals Jacob Piccinino.) — C. Verardi (1492. Fernandus servatus.) — Nic. Bartholomäus (Christus Xilonicus, Par. 1529. 8. Antv. 1537. 8.) — Coriolanus Martiranus (Tragoed. VIII. Medea, Electra, Hippol. Bacchae, Phoen. Cycl. Prometh. et Christus . . . Nap. 1563. 8.) — G. Buchanan (Jephte, Par. 1557. 4. frzsch. von Flor. Chretien, Orl. 1567. 4. Baptistes, s. Calumnia, Lond. 1578. 8. und bey s. Elegiar. liber. Lut. 1579. 16. Aus der Vorrede erhellt, daß der Verf. diese Stücke mit dem Vorsatze geschrieben, den Geschmack an allegorischen Vorstellungen, oder den so genannten Moralitäten, dadurch zu verdrängen. — Car. Godranius (Susannae tragica Comoedia, Div. 1571. 4.) — Nic. Frischlin (†1590. In s. Oper. scen. Argent. 1604. 8. finden sich zwey lateinische Trspie.) — Hugo Grotius (†1645. Adamus exul. in s. Poem. sac. Hag. 1601. 4. Sophompaneas und Christus patiens, Amst. 1635. 4.) — Dan. Heinsius (†1655. Auriacus, s. libertas saucia, Lugd. B. 1602. 4. Herodes Infanticida, das letztere Stück veranlaßte zu seiner Zeit eine Menge Kritiken; Balsac schrieb eine, vorher angeführte, Abhandlung dagegen, welche Heinsius selbst, in einer Epistola . . . Lugd. B. 1636. 8. und de Croy in einer Reponse . . Par. 1641. 12. widerlegte. Auch Salmasius ließ eine, ad Aegid. Menagium Epist. . . . Par. 1644. 8. dagegen drucken. Der Tadel gründete sich vorzüglich auf die darin vermischten heidnischen und christlichen Gottheiten, Furien und Engel.) — Bernh. Stephoni (Crispus, Lugd. B. 1609. 12. Flavia, Par. 1622. 16.) — Hadr. Jordanus (Susanna, Par. 1654. 12.) — Ch. de la Rue (†1725. In s. Poemat. Par. 1680. 4. finden sich zwey lateinische Trspie. Lysimachus und Cyrus.) — u. v. a. m. —

Trauerspiele in italienischer Sprache: Bettinelli, in dem Disc. del Teatro italiano, Opere, Bd. 6. S. 2. und Signo-

Signorelli, in s. krit. Geschichte des Theaters, Bd. 1. S. 347. d. U. finden in der, zu den J. 1470 – 1480. verfaßten Favola d'Orfeo des Poliziano den ersten Keim des italienischen Trauerspieles. Nun ist es zwar wahr, daß das Stück sich tragisch endigt (Orpheus wird von den Bacchantinnen zerrissen) aber, abgerechnet, daß Hirten und Schäfer darin erscheinen, daß Orpheus ein lateinisches Gedicht darin singt, zeigt sich keine Spur, daß der Dichter die Begebenheiten zu einem, unter sich verbundenen Ganzen habe ordnen wollen, und keine einzige Situation ist darin ausgeführt. Dem Orpheus, wie er sein lateinisches Gedicht singt, wird von einem Hirten erzählt, daß, wie seine Geliebte vor seinem Nebenbuhler Aristäus geflohen, sie von einer Schlange verwundet worden, und gestorben sey; nun singt er ein italienisches Klaglied; dadurch wird Pluto, der als gegenwärtig angenommen wird, erweicht, und giebt sie ihm wieder; Orpheus stimmt wieder ein, aus dem Ovidius nachgeahmtes, lateinisches Lied an; mit einem Mahl klagt Euridice, daß sie ihm entrissen werde; eine Furie widersetzt sich, wie er ihr nach will; er bricht in Klagen aus; nun ermuntert eine Bacchante ihre Gefährten zum Morde des Orpheus in Einer Octave, und erscheint auch gleich mit seinem Kopfe, und das Stück schliest mit einem Lobliede auf den Bacchus, und nimmt überhaupt nur dreyzehn Duodezseiten ein. Ob das Stück in der, von dem P. Orenäus Affo di Bussetto besorgten Ausgabe, Ven. 1776. in einer andern Gestalt erscheint, weis ich nicht; in seinen, im J. 1782. gedruckten Stanze findet es sich noch in der beschriebenen. — Im Anfange des sechzehnten Jahrhundertes (1502) gab Galleotto Carretto bereits eine Sophonisbe, in Octaven geschrieben, heraus, welche der gewöhnlichen Form des Trauerspiels viel näher kommt, ob sie gleich in funfzehn, oder gar zwanzig Acte abgetheilt ist; auf sie folgte der Filostrato e Panfila und Demetrio, Re di Tebe, Ven. 1508. 8. in Terzinen des Ant. di Pistaja, und endlich, im J. 1516. die bekannte Sophonisbe des Giov. Georg. Trissino († 1550) gänzlich nach den Mustern der Alten eingerichtet, (gedruckt, Rom 1524. 4.) aber freylich nicht mit dem Geiste derselben geschrieben. Es ist ein regelmäßiges, aber kaltes, todtes Kunstwerk größtentheils in reimfreyen Versen mit einem Chore. In der Zueignungsschrift an Leo X. entschuldigt der Verf. sich noch sehr, daß er sie nicht in lateinischer Sprache geschrieben, und führt für die reimfreyen Verse sehr gute Gründe an. — Nun war die Laufbahn eröfnet, in kurzer Zeit traten eine Menge Dichter mit ähnlichen Arbeiten hervor, als Ruccellai (Rosemunda, aufgeführt zu Florenz im J. 1516, gedruckt, Sienna 1525. 8. Londr. 1779. 4. mit K. Oreste, erst gedruckt im 1ten Bde. des Teatro ital. von Maffei, Ver. 1723. 8.) — Bongianni Grattarolo (Polissena, Ven. 1525. 8. Altea, 1556. Astianate, Vin. 1589. 8. und im Teatro ital. des Maffei.) — Mario Guazzo (Discordia d'amore, Ven. 1528. 8. in Terzinen.) — Luigi Alamanni († 1550. Antigone, im 2ten Bde. s. Opere, Lion, 1533. 8.) — Lud. Martelli (Tullia Rom. 1533. 8. und in s. Opere, Fir. 1548. 8.) — Giovb. Giraldi Cintio (L'orbecche, Ven. 1543. 8. 1564. 12. L'Altile, L'Eufimia, La Selene, L'Epitia, la Didone, la Cleopatra, L'Arrenopia, Gli Antivalomeni, sämmtlich mit der erstern, Ven. 1583. 8. (und nach dem Quadrio, Bd. IV. S. 67. zum Theil bereits 1590 einzeln.) — Lud. Dolce (Ecuba, Vin. 1543. 8. Tieste, Vin. 1543. 8. La Didone, Ven. 1547. 8. La Giocosta, Vin. 1549. 8. Ifigenia, Vin. 1551. 8. La Medea. Vin. 1557. 8. Diese sechs zusammen, Vin. 1560. 12. 1566. 8. La Marianna, Vin. 1565. 8. Le Trojane. Vin. 1566. 8.) — Piet. Aretino (L'Oratia, Ven. 1546. 8.) — Speron Speroni († 1558. La Canace, Fir. (Ven.) 1546. 8. Ven. 1562. 8. welche, wegen der ungleichen Verse (versi rotti) der häufigen Reime, und ihres

ihres scheußlichen Innhaltes ein Giudizio . . . con molte utili considerazioni circo l'arte tragica, Luc. 1550. 8. Ven. 1566. 8. das dem Bart. Cavalcanti zugeschrieben wird, veranlaßte, wogegen Speroni eine, erst bey s. Canace, Ven. 1597. 4. gedruckte Apologia und sechs Lezione zu seiner Vertheidigung schrieb. Auch Faustino Summo nahm sich in s. Due discorsi . . . Pad. 1590. 4. des Speroni an, und Giamb. Liviera schrieb, unter dem Titel: Apologia intorno alle Tragedie di lieto fine, Pad. 1590. 4. dagegen, worauf noch eine risposta des Summo, und eine Replica des Liviera in eben diesem Jahre erschienen. Mit vielen Veränderungen findet sich übrigens dieses Stück in der neuen Ausgabe der sämmtlichen Werke des Speroni, Ven. 1740. 4. 5 Bd. — Giamb. Parabosco (La Progne, unter der Aufschrift, Commedia nuova gedruckt, Ven. 1548. 8.) — Angelo Leonico (Il Soldato, Ven. 1550. 8. Die spielenden Personen sind aus dem bürgerlichen Leben, und mithin ist das Stück, da es sich tragisch endiget, als der erste Versuch eines bürgerlichen Trauerspieles anzusehen.) — Al. Spinello (La Cleopatra, Vin. 1550. 8.) — Cesare de Cesari (La Romilda, Ven. 1551. 8. La Cleopatra e la Scilla, Ven. 1552. 8) — Giov. Andr. Anguillara (L'Edippo, Pad. 1556. 4. Ven. 1556. 4.) — Ottav. Zara (L'Ippolito, Pad. 1558. 8.) — Matt. Galadei (La Medea, Ven. 1558. 8.) — Nic. Carbone (L'Altea, Nap. 1559. 8.) — Rin. Corso (La Panthia, Bol. 1560. 8.) — Ludov. Domenichi (La Progne, Fir. 1561. 8.) — Jac. Castellini (L'Asdrubale, Fir. 1562. 8.) — Graf von Monte Vicentino (L'Antigono, Ven. 1565. 4.) — Anello Paolillo (L'Incendio di Troja, Nap. 1556. 8.) — Silv. Razzi (La Gismonda, Fir. 1569. 8.) — Luigi Groto, il Cieco d'Adria gen. (La Dalida, Ven. 1572. 8. L'Adriana, Ven. 1582. 8.) — Paolo Regio (Lucrezia, Nap. 1572. 12. Das erste Trauerspiel in Prosa, welches selbst italienischen Litteratoren so wenig bekannt, obgleich die angeführte Ausgabe die zweyte ist, daß so gar Apostolo Zeno den, erst Berg. 1596. 4. gedruckten Cianippo des Agost. Michele für das erste prosaische Trauerspiel ausgiebt. S. Leone Allaci Dramaturgia, Art. Cianippo, Ven. 1755. 4.) — Celso Pistorelli (Marc. Antonio e Cleopatra, Ver. 1576. 8.) — Paolo Trapolini (L'Imeneo, Pad. 1575. 8. Thesida, Pad. 1576. 8.) — Torq. Tasso (Il Torrismondo, Mant. 1577. 8. Berg. 1587. 4. in dem Teatro ital. des Maffei, in den Werken des Verf. Fir. 1724. f. 6 Bd. und öfterer.) — Franz Bozza (La Fedra, Vin. 1578. 8.) — Adr. Valerini (L'Afrodite, Ver. 1578. 8.) — Girol. Zoppio (L'Atamante, Macer. 1579. 8. — Vinc. Giusti (L'Irene, Ven 1579. 8. Der Chor des Stückes ist in zwey Theile abgetheilt, welche mit einander den Dialog führen. L'Alcmeone, Ven. 1588. 8. L'Erneti, Ven. 1608. 12.) — Gius. Teodoli (Il Demetrio Moscovita, Ven. 1581. 8. Cef. 1651. 8.) — Cес. della Porta (La Delfa, Nap. 1581. 8.) Ett. Pignatelli (La Cariclea, Nap. 1582. 8.) — Franc. Mondella (L'Isifile, Ver. 1582. 8.) — Ant. Cavalerino (Il Conte di Modena, La Rosimonda, Il Telefonte, L'Ino zusammen, Ven. 1582. 4.) — Leonoro Verlato (La Rodopeia, Ven. 1582. 8) — Girol. Giustiniano (Jette, Parm. 1583. 8.) — Guidob. Mercati (L'Orsola di Bertagna, Fir. 1585. 8.) — Nic. Masucci (La Costanza, Fir. 1585. 8.) — Carlo Turco (La Calestri, Ven. 1585. 8.) — Paol. Bozzi (La Eutheria, Ven. 1588. 8. La Crataficlea, Ven. 1591. 8.) — Ott. Asinari (Il Tancredi, Berg. 1588. 4.) — Giamb. Liviera (Il Cresfonte, Pad. 1588. 8.) — Val. Fuligni (Il Bragadino, Pes. 1589. 4.) — Cl. Forzate (La Recinda, Pad. 1590. 4.) — Gabr. Zinano (L'Almerigo, Regg.

Regg. 1590. 12.) — Aleſſ. Nigri (Il Principe Tigridoro, Reg. 1591. 4.) — Ant. Decio (L'Acripanda, Fir. 1591. 8. 1592. 4.) — Piet. Cresci (La Tullia feroce, Ven. 1591. 8.) — Giac. Guidoccio (La Matilda, Pad. 1592. 8.) — Muzio Manfredi (La Semiramide, Berg. 1593. 4. und in dem Teat. Ital. des Manfredi.) — Giul. Salinero (L'Alceste, Gen. 1593. 4.) — Orl. Peſcetti (Il Ceſare, Ver. 1594. 4.) — Nic. degli Angeli (L'Arſinoe, Ven. 1594. 12. — Franc. Alberti (L'Oloferne, Ferr. 1594. 4.) — Giamb. Marzii (L'Erodiate, Fir. 1594. 4.) — Giov. Villifranchi (L'Altamore, Fir. 1595. 8.) — Maffeo Veniero (L'Idalba, Ven. 1596. 4.) — Agoſt. Michiele (Cianippo, Berg. 1596. 4. in Proſa abgefaßt.) — Fab. Cloſio (L'Eliſa, Meſſ. 1598. 4.) — Vinc. Panciatichi (Orinthia, Fir. 1600. 8. Il Re Artemidoro, Fir. 1604. 4.) — Pomp. Torelli (La Merope, Parm. 1589. 4. Il Tancredi, Parm. 1597. 4. La Galatea, Il Polidoro, La Vittoria, mit den vorigen zuſammen, Ven. 1605. und 1605. 8.) — Angel. Ingegneri (La Tomiri, Nap. 1602. 1607. 4.) — Melch. Zoppio (La Medea Eſule, Bol. 1602. 8. L'Admeto, La Creuſa, Il Meandro, mit der vorigen, Bol. 1629. 4.) — Oraz. Perſio (Pompejo Magno, Nap. 1603. 12.) — Carlo Ruggiero (La Reina di Scozia, Nap. 1604. 8.) — Aurel. Corbellini (Il Mitridate, Tor. 1604. 12.) — Franc. Vinta (La Regina Ilidia, Ven. 1605. 4.) — Agoſt. Dolce (L'Almidi, Udine 1605. 4.) — Corteſe Corteſi (La Giuſtina, Reina di Padova, Vic. 1607. 4.) — Tib. Gambarutti (La Regina Teano, Rom. 1609. 8.) — Rid. Campeggi (Il Tancredi, Bol. 1612. 1614. 4.) — Lod. Aleardi (L'Amida Tiranno, Vic. 1611. 4.) — Giovbat. della Porta (Il Giorgio, Nap. 1611. 8. L'Uliſſe, Nap. 1614. 8.) — Franc. Bracciolini (L'Evandro, Fir. 1612. 8. L'Arpalice, Fir. 1612. 8. La Penteſilea, Fir. 1615. 8.) — Giamb. Oldoni (L'Edemondo, Mil. 1613. 12.) — Jac. Griſaldi (L'Oranta, Per. 1615. 8.) — Val. Martiazzo (L'Irene, Vic. 1615. 8.) — Silv. Branchi (La Statira Bol. 1617. 4. Il Guiſcardo, Bol. 1627. 4.) — Giul. Cam. Cavallini (L'Afronia, Carpi 1617. 4.) — Fl. Finella (La Ceſonia, Nap. 1617. 8.) — Aleſſ. Salvio (La Scaccaide, Nap. 1618. 12.) — Scip. Francucci (Il Beliſario, Ven. 1619. 12.) — Giovb. Albari (L'Hipanda, Crem. 1619. 8.) — Andr. Santamaria (L'Ippolito, Nap. 1619. 12.) — Proſp. Buonarelli (Il Solimano, Fir. 1620. 4. Zuletzt in dem Teatr. ital. des Maffei; das erſte Trauerſpiel ohne Chor. Sein Medoro incoronato, Anc. 1623. 4. hat einen fröhlichen Ausgang, und Intermezzo's.) — Giul. Ceſ. Malmignati (L'Oldaura, Trev. 1620. 8.) — Ett. Altain (L'Amerigo, Ven. 1621. 8.) — Anſaldo Ceba (La Principeſſa Silandra, Bol. 1621. 4. Alcippo Spartano, Gen. 1623. 8. und in Maffei's Teat. ital. Le Gemelle Capoane in der zuletzt angeführten Sammlung.) — Franc. Goano (Antigono tradito, Mil. 1621. 8.) — Franc. Partini (La Rosmilla, Ven. 1622. 12.) — Gabr. Chiabrera (L'Erminia, Gen. 1622. 12.) — Bald. Bonifaccio (L'Amata, Ven. 1622. 4.) — Lod. Rota (Il Re Gernando, Berg. 1623. 4.) — Giovb. Mamiano (La Lucrezia, Ven. 1625. 4.) — Tobia de' Ferrari (La Roſilda, Ven. 1625. 4.) — Giov. Ant. Anſaldo (La Zenobia, Tor. 1626. 8.) — Vic. della Rena (Il Feronte, Fir. 1626. 12.) — Nic. Pavaroni (La Romilda, Ven. 1626. 4.) — Hett. Pignatelli (Caricchia, Napol. 1627. 8.) — Agoſt. Luzzago (L'Edelfa, Ver. 1627. 4.) — Giov. Caponi (La Cleopatra, Bol. 1628. 12.) — Angel. Gabrieli (Il Ciro, Ven. 1628.

1628. 12.) — Girol. Rocco (Il Demetrio, Rom. 1628. 8.) — Franc. Cerati (La Rosane, 1630. L'Arsace, Ven. 1638. 12. Altea, Ven. 1638. 12. Ginevra, Ven. 1658. 12.) — Giamb. Manzini (La Flerida gelosa, Parm. 1631. 4.) — Ortens. Scamacca († 1648. Einer der fruchtbarsten trag. Schriftsteller der Italiener; seine Stücke, welche sich auf 49 belaufen, und wovon ein Theil aus so genannten heiligen Tragödien besteht, sind, Palermo 1634-1638. 8. in 15 Bde. gedruckt.) — Girol. Bartolommei (Altamene und Creso, Rom. 1623. 8.) — Franc. Bernando (Gustavo, Re di Suezia, Nap. 1633. 12.) — Giov. Ondedei (L'Asinondo, Ven. 1633. 8.) — Giov. Piet. de' Negri (La Geltruda, Nap. 1634. 12.) — Bern. Marescotti (L'Atamante, Bol. 1635. 8.) — Franc. Pona (La Cleopatra, Ven. 1635. 12.) — Ant. Mar. Cospi (Il Musiafa; Per. 1636. 4.) — Luigi Manzini (L'Aristobolo, Rom. 1637. 4. L'Ottone, Bol. 1652. 4.) — Sforza Pallavicino (L'Erminigildo, Rom. 1644. 8. in gereimten Versen, welche der Verf. in einem angehängten Ragionamento vertheidigt.) — Giul. Zani (Il Galba, Rom. 1646. 8.) — Giov. Beltrando (La Vidua costante, Crem. 1648. 8.) — Giamb. Ghirardelli (Constantino, Rom. 1653. 8. in Prose. Agost. Favoriti ließ, unter dem Nahmen Ippolito Schirlbandolo einen Brief darüber drucken, worin er die Abfassung desselben in Prosa tadelte; der Verf. vertheidigte sich in einer, bey dem Stücke befindlichen Difesa, gegen welche Giov. Bat. Savarro del Pizzo s. Partenio, Dial. R. 1655. 8. herausgab, worin er die, von Ghirardelli gebrauchten Gründe zu widerlegen suchte.) — Mar. Ceuli (L'Ormondo, Rom. 1650. 8.) — Giov. Delfini (1656. La Cleopatra, im 3ten Bd. des Teatro ital. des Maffei; La Lucrezia, il Medoro und Creso, erst, mit der vorigen zusammen, Rom. 1733. 4. Pad. 1733. 4. gedruckt.) — Carlo Saracino (La Stratonica, Trento 1652. 8.) — Berlingero Gessi (Il Nino Figlio, Bol. 1655. 4.) — Mauro Ruggieri (Vespasiana Imperatrice, Ven. 1656. 12.) — Carlo de' Dottori (L'Aristodemo, Par. 1657. 4. und im Teatro italiano des Maffei, das, was der epischen Poesie der Italiener in diesem Jahrhunderte begegnete, war auch das Geschick der dramatischen; sie wurden beyde lyrisch, und haben beyde vielleicht dieses dem herrschenden Geschmacke an der Musik zu verdanken. So gut das Stück sonst ist, oder so gute Wirkungen es auf dem Theater hervor bringt: so ist doch der Styl, eben jenes Fehlers wegen, unerträglich.) — Em. Tesauro (L'Ermenegildo, L'Edippo, l'Ippolito, Tor. 1661. 8. die beyden letztern aus dem Seneca gezogen.) — Giov. Franc. Savaro (Crispo, Bol. 1662. 12. Emiddis, Rom. 1666. 12.) — Girol. Graziani (Il Cromuele, Mad. 1671. 8.) — Ant. Caraccio (Il Corradino, Rom. 1694. 4.) — Giul. Agosti (L'Artaserse, Reggio 1700. 8.) — Luigi Riccobini (Tito Manlio, Bol. 1707. 12. in Prosa.) — Pier. Jac. Martello (In s. Teatro, Rom. 1709. 8. 2 Bd. und in dem Segnito del Teatro, Bol. 1723. 8. 2 Bd. so wie nachher in s. Opere, Bol. 1735. 8. 7 Bd. finden sich überhaupt funfzehn Trauerspiele in gereimten Alexandrinern, die nach ihm versi martelliani genannt worden. Er scheint sich das französische Trauerspiel zum Muster genommen zu haben.) — Lor. Lucchesini (Clodoaldo und Maurizio Imperadore, Rom. 1711. 8.) — Vinc. Gravina (Servo Tullio, L'Appio Claudio, Il Papiniano, Il Palamede, L'Andromeda, Nap. 1712. 8. Vergeblich nach den Mustern der griechischen Bühne abgefaßt; aber ohne den Geist derselben.) — Scip. Maffei (La Merope, Modena 1714. 4. und überhaupt in diesem Jahre dreymahl, so wie nachher noch sehr oft, als Ver. 1745. 4. Ven. 1747. 4. (wobey die darüber erschienenen Kritiken nebst ihren Widerlegungen befindlich sind,

sind.) — Uebersetzt, in alle mögliche Sprachen, als in das Franz. bereits im J. 1717 und von dem Abt Dubourg 1743. 8. Von Freret; in das Englische, von G. Jefferys 1731. 8. (jedoch mehr Nachahmung, als Uebers.) Von Ayre 1740. 8. In das Deutsche, von Molter. Das Aufsehn, welches das Stück machte, ist bekannt. Es veranlaßte, indessen, auch einige Kritiken, als Osservazione . . . von dem Abt Domen. Lazzarini di Morro, R. 1743. 4. Aber die, in der Anweisung der vornehmsten Bücher in allen Theilen der Dichtkunst, Leipz 1781. 8. S. 552. angeführte Parodie des Jac. Valaresso ist nicht die Parodie der Merope, sondern des Ulysses von Dom. Lazzarini. Das richtigste Urtheil darüber findet sich in G. E. Lessings Dramaturgie.) — Pompeo di Montevecchio (Il Chilperico, Bol. 1714. 4.) — Ann. Marchese (Polissena und Crispo, Nap. 1715. 8. Auch sind von dem Verf. noch Tragedie cristiane, Nap. 1730. 4. 2 Bd. gedruckt.) — Fulv. Testi (L'Arsinda, Ver. 1719. 8.) — Ant. Ghisilieri (Giovanna I. Reg. di Napoli, Bol. 1719. 12.) — Saverio Pansuti (L'Orazia, Fir. 1719. 8. Il Bruto, Nap. 1722. 8. La Virginia, Nap. 1725. 8. Sofonisba, Nap. 1726. 8. Il Sejano; zus. Nap. 1742. 8.) — Dom. Lazzarini (L'Ulisse il Giovane, Pad. 1720. 8. Ven. 1743. 12. Dieses Stück veranlaßte die bereits gedachte, dem Valaresso zugeschriebene Parodie, Rutzvanscad . . . Ven. 1724. 8. welche denn wieder den Mintidaspe . . . Ven. 1724. 8. und den Bacco Usurpatore di Parnaso . . . Ven. 1724. 8. u. a. m. veranlaßte.) — Giov. B.ª Recanati (La Demodice, Ven. 1720. 8.) — Girol. Baruffaldi (L'Ezzelino, Ven. 1721. 8. Giocasta la Giovine, Faenza 1725. 8.) — Nic. Sabbioni (Il Senapo, Alc. 1721. 8.) — Giamp. Zanotti (La Didone, Ver. 1721. 8. Il Tito Marzio Coriolano, Bol. 1732. 8.) — Giov. Artico La Medea, Ven. 1721. 8. Il Sejano, Ven. 1722. 4.) — Giov. Ant. Bianchi (Demetrio, Bol. 1721. 8. Elisabetta, Bol. 1725. 8. Giette, Bol. 1721. 8. sämmtlich in Prosa; Virginia, Bol. 1732. 8. Attalia, Bol. 1735. 8. u. a. m. überhaupt zwölf Stücke.) — Sim. Mar. Poggi (L'Idomeneo, Rom. 1722. 8) — Giov. Biavi (La Morte di Giulio Cesare, Nap. 1722. 8. Il Polinice, ebend. 1723. 8.) — Carlo Paganeese (Antiochide, Ven. 8.) — Gius. Salio (La Penelope, Pad. 1724. 8. Temisto, Pad. 1728. 8. Salvio Ottone, Pad. 1736. 8.) — Ant. Conti (Il Cesare, Faenza 1726. 4. Lucio Giunio Bruto, Ven. 1743. 8. Marco Bruto 1744. 8. Druso, Ven. 1748. 8. zusammen, Fir. 1751. 8 Ven. 1765. 8. mit einer theoretischen Vorrede.) — P. P. Carrara (Il Cesaro, Bol. 1727. 8.) — Gian. Alf. Montanaro (L'Achille in Troja, Ven. 1728. 4.) — Giul. Ces. Becelli (L'Oreste Vendicatore, Ver. 1728. 8.) — Luisa Bergalli (La Teba, Ven. 1728. 8.) — Mich. Gius. Morni (Il Temistocle, Rom. 1728. 8. Teodosio, Rom. 8.) — Dom. Rolli (Il Porsenna, Rom. 1731. 8.) — Giov. Granelli (Dione Siracusano, Bol. 1734. 8.) Auch hat der Verf. noch ein Paar aus dem alten Testament gezogene Stücke geschrieben.) — Gius. Gorini Corio (In s. Teatro trag. e comico, Ven. 1732. 8. 2 Bd. finden sich 8 Trauerspiele, als: L'Ecuba (Mil. 1730. 8.) La Morte d'Agrippina, Il Bruto (Mil. 1724. 8.) La Jezabele, Il Meemet, La Rosimonda vendicata, (Mod. 1724. 8.) Il Duca di Guisa, (Mil. 1728. 8.) und La Morte d'Annibale. Einzeln hat er noch eine Rosimonda, Mod. 1720. 8. Issicratea, Mil. 1724. 8. Polidoro, ebend. 1724. 8. Narsete, Mil. 1738. 8. Baldasare, Mil. 1740. 8. drucken lassen, welche nachher, mit den vorigen, und einigen Opern zusammen, unter dem Titel, Teatro tragico, Mil. 1745. 12. 5 Bd. erschienen sind.) — Sebast. degli Antonii (La Congiura di Bruto, Vic. 1753

1733. 8.) — Scipiona Cigala' (La Cleopatra, Nap. 1736. 4.) — Carl Goldoni (Errico Re di Sicilia, Ven. 1740. 8.) — Gasp. Gozzi (Electra, Ven. 1743. aus der Electra des Longepierre gezogen; Medea, Ven. 1746, 12. Edipo, ebend. 1749; 12. sämmtl. in s. Opere, ebend. 1759. 8. 6 Bd.) — Carlo Sanseverino (Ciro in Babilonia, Bol. 1743. 8. Annibale Cartaginense, Bol. 1749. 8.) — Alfonso Varanno (Demetrio, Bol. 1745. 8. Giovanni di Giscala, Ven. 1754. 4. Agnese, Martire del Giaponne, R. 1783. 8. Sämmtl. im 3ten Th. s. Opere, Parm. 1789. 12. 3 Bde. Das erste ist das beste, und ein vorzüglich gutes Stück.) — Serafino Giustiniani (Numitore, Genoa 1750. 8.) — P. Ringhieri (Baldasare, Pad. 1754. 8. Auch hat er noch mehrere, mir nicht bekannte Stücke geschrieben, welche viel Beyfall erhalten haben sollen. Nach diesem Stücke zu urtheilen, können sie auf dem Theater allenfalls wirken; Prüfung halten sie nicht aus.) — Giov. Giorg. Alberti (Ihm werden drey Trauerspiele, das Decemvirat, Mahomet der 4te und die Amerikaner zugeschrieben, welche ich nicht näher anzugeben weiß.) — Gius. Farsetti (La morte d'Ercole . . .) — Giov. Ant. da Lucca, unter dem Nahmen Lantisio (Tragedie, Rom. 1761. 8. 4 Bde.) — Chiari (Traged. Bol. 1765. 8.) — C. Gius. Lanfranchi Rossi (Seine Opere dram. Fir. 1766. 8. enthalten auch ein paar Trauerspiele.) Durante Duranti (Virginia, Bresc. 1768. 8. Attilio Regolo, Tor. 1771. 4.) — Piet. Picchierai (La Virginia e la Cleone, Fir. 1767. 8.) — Drussino Cisseo (ein angenommener Nahme, Marianna, Gen. 1767. 4.) — Ungen. (Gli Americani, Fir. 1768. 8.) — Gius. Angelelli (Tragedie e poesie, Rom. 1768. 8. es sind drey, Gottfried, Zenobia, und Hubert von Berg.) — Aless. Carli (Gli Longobardi und Telone e Ermelinda, Ver. 1769. 8.) — Girol. Pompei (Calliroe, Ver. 1769. 8. Ipermestra, ebend. Tamira, ebend. Sämmtlich im 4ten Bde. s. Opere, Ven. 1791. 8.) — Fulvio Mauro (Il Centurione, Fir. 1770. 8.) — Esachardi (Congiura contra la Casa Medici, Bruf. (Nap.) 1770. 4.) — Ant. Parabo (Wolsey, oder der Schottische Held und Sophonisbe.) — Ungen. (Bianca ed Enrico, Mod. 1771. 8.) — Ant. Landi (In der Raccolta di Poesie teatrali, Fir. 1771. 8. 2 Bde. finden sich verschiedene mittelmäßige Trauerspiele.) — Maria Fortuna (Zaffira, Siena 1771. 8. Saffo.) — Oraz. Cassini (Zelinde, Parma 1772.) — Franc. Otto Magnocavalla (Corrado, Parm. 1772. Rossana, Mant. 1776. 12.) — Sav. Bettinelli (Tragedie, Bass. 1771. 8. Es sind ihrer drey, Jonathan, Demetrius, und Xerxes ohne Liebe.) — Mich. Sarcone (Teodosio il Grande, Nap. 1773. 8.) — Scarselli (Pausanias, Bol. 1774. 8. Orestes und Egeria.) — Paolo Campi (Biblis, Mod. 1775. 8.) — Caranie (Bianca Capella, D. Garcia, und die Verschwörung der Pazzi, in den Jahren 1778. 1779.) — Andr. Willi (In s. Opere dramat. . 1778. 1783. 8. 5 Bde. wovon der erste, Halle 1788. 8. Deutsch erschienen ist, finden sich drey Trauerspiele.) — Ungen. (Ugolino Conte de' Gherardeści, Bass. 1779. 8.) — D. Juan Colomes (Cayo Marcio Coriolano, R. 1779. Agnese di Castre, Liv. 1781. Scipione in Cartagine, Bol. 1783.) — Man. Lassala (Ifigenia in Aulide, Bol. 1779. 4. Nach dem St. des Racine. Ormisinda, Bol. 1783. 8. Lucia Miranda, Bol. 1784. 8.) — Moreschi (Carlo primo, Bol. 1784. 8.) — Vitt. Alfieri (Tragedie, Ven. 1785. 8. 5 Bde. Par. 1788. 8. 6 Bde.) — Vinc. Monti (L'Aristodemo. Parm. 1786. 4. Galeotto Manfredi.) — Aless. Popoli (Teatro, Ven. 1787. 8. 6 Bde. Trsp. und Lustsp.) — Giov. de Gamerra (S. Novo Teatro, Pis. 1790. 8. 8 Bde. enthält, außer

ser mehrern Lustspielen, verschiedene, heroische und bürgerliche Trspl.) — Bessani — Somiglia — u. a. m. — — Sammlungen von italienischen Trauerspielen: Teatro italiano, von Maffei, Ver. 1723-1728. 8. 3Th. — Scelta di Tragedie, Ven. 1731. 8. Vier St. — Trag. trag. Ital. Fir. 1784. 8. 6Bde. — Auch besitzen die Italiener Uebersetzungen von sehr vielen Stücken des Racine, Corneille, Voltaire, u. a. m. — — Nachrichten von dem tragischen Theater der Italiener geben: Xav. Quadrio (In dem 3ten Bde s. Stor. e Rag. d'ogni Poesia.) — Signorelli (Im 3ten und 4ten Kap. des ersten und im 1ten und 4ten Kap. des 3ten Buches s. Krit. Geschichte des Theaters.) — Ces. Ursini (Lezione intorno il lento progresso della Tragedia in Italia, Tor. 1789. 4.) — Wegen mehrerer hieher gehöriger Werke, s. den Art. Drama, S. 719. Uebrigens stimmen die italienischen Kunstrichter alle darin überein, daß ihre ersten Trauerspiele nichts als ängstliche Copien der Griechen und zwar fiache e languenti, daß sie declamazioni in iscena, dissertazioni, composizioni rettoriche (s. den Discorso des Bettinelli) sind; und mich dünkt, als ob diese letztern Fehler auch noch den neuesten Stücken derselben anklebten. In diesen haben sie nach den Franzosen sich zu bilden gesucht; und hier dünkt mich ist die eigentliche dramatische Wahrheit und Natur nicht zu finden. Auf dem Theater selbst haben ihre Stücke, einige wenige abgerechnet, nie Glück gemacht. — —

Trauerspiele in spanischer Sprache: Die ältesten, in dieser Sprache, geschriebenen Trauerspiele, sind von Fern. Perez de Oliva († 1533. La venganca de Agamemnon, und Hecuba triste, in s. Obras, Cord. 1586. 4. und im 6ten Bde. S. 191 u. f. des Parn. Esp. befindlich. Beyde sind in Prosa, und aus der Electra des Sophokles, und der Hekuba des Euripides gezogen.) — Ger. Bermudez (1580. Nise Lastimosa und Nise laureada, mit dem Titel Primeras Traged. Españolas, Mad. 1577. 8. und im 5ten Bde. der angeführten Samml. abgedruckt. Sie sind in reimfreyen Versen abgefaßt; und jede derselben hat zwey Chöre, welche mit der Handlung nicht weiter verbunden sind, als daß sie jeden Akt, deren fünfe sind, mit Betrachtungen in verschiedenen lyrischen Sylbenmaßen, schließen. Etwas mehr Theil nehmen solche indessen an der Handlung des zweyten Stückes. Der Innhalt ist die bekannte Geschichte des Ines de Castro.) — Juan de la Cueva (Los siete Infantes de Lara; La Morte de Ajax Telamon; la muerte de Virginia y Appio Claudio, und el Principe Tyranno gedr. im J. 1588. Es sind die ersten, in vier Jornades abgetheilten Stücke, und die Charaktere, besonders der Charakter des Tyrannen im letzten Stücke, höchst übertrieben.) — Juan de Malara (Zeitgenosse, oder gar Vorgänger des letztern, wie sich aus dessen Arte poetica zeigt. Velazquez, S. 368. d. U. schreibt ihm nur ein Stück, Absalon, zu; auch findet, in den bekannten Verzeichnissen von der spanischen Bühne, sich keines, als dieses von ihm; aber eben nach jenem Gedichte zu urtheilen, muß er deren viele geschrieben, und mancherley Neuerungen in der tragischen Darstellung eingeführt haben. Cueva, a. a. O. (Parn. Esp. Bd. 8. S. 66) sagt von ihm:

> El Maestro *Malara* fue loado
> Por que en alguna cosa alteró el uso
> antiquo con el nuestro conformado
> En el Teatro mil Tragedias puso
> Con que dió nueva luz a la rudeza,
> De ella apartando el termine confuso.
> Aplica al verso tragico la alteza
> epica, y dale lirica dulzura
> con afectos suaves sin durezza.

Oder sollte alles dieses nur Poesie seyn?) — Andr. Rey de Artieda (Los Amantes, Val. 1581. 8.) — Gab. Lasso (La Honra de Dido restaurada, und

und la Destrucion de Constantinopola, in s. Romancero, Alc. 1587. 8.) — Guillem. de Castro (Dido y Eneas, im 2ten Bde. s. Comedias, Valenc. 1625. 4.) — Lupercio di Argensola († 1613. Isabella und Alejandra, abgedruckt im 6ten Bde. S. 313. des Parn. Esp. Beyde Stücke sind bereits in drey Journaden abgetheilt, und also wahrscheinlich später, als die folgenden geschrieben; sie sollen indessen bereits ums J. 1585 abgefaßt worden seyn. In Rücksicht auf Schreibart überhaupt haben sie allerdings Werth; aber Fabel und Charactere sind unnatürlich und übertrieben. In der ersten kommen zehn, in der letztern, welche nur eilf Personen hat, neun um; überhaupt sind diese Personen sehr blutdürstig; und besonders die Hauptperson in der letztern ekelhaft; auch ist das letztere Stück in sehr vielerley abwechselnden, reimfreyen Versarten abgefaßt, welche die Täuschung äusserst stören. Das Lob also, das Cervantes ihnen in D. Quixote, Th. 1. Kap. 48. giebt, scheint zu beweisen, daß sein dramatischer Geschmack nicht eben sehr gebildet war. Noch wird, ebend. eine Filis, wahrscheinlicher Weise von eben diesem Verf. gerühmt, welche noch nicht aufgefunden worden ist.) — Christ. de Virues (In s. Obras trag. c. . . . Mad. 1609. 8. finden sich fünf so genannte Trauerspiele, la gran Semiramis, la Cruel Casandra, Atila furioso, la infeliz Marcela und Elisa Dido; und in den Jahrbüchern der spanischen Bühne werden dem Verf. noch drey andere, El Amor, Absalon und Saul y Jonatas zugeschrieben. Von den Eigenheiten derselben im Ganzen, ist bereits bey dem Art. Comödie, S. 539. gehandelt. Die Dido ist unstreitig das beste, wenigstens regelmäßigste, Stück. Uebrigens verdienen, meines Bedünkens, die von dem Verf. seinen Helden und Heldinnen gegebenen Beywörter auf dem Titel, in so fern bemerkt zu werden, als solche sichtlich darauf zielen, das Interesse der Stüke zu erhöhen, und also erweisen, daß der Verf. selbst solche nicht durch sich allein hat ihr Glück wollen machen lassen.) — Christ. de Mesa (El Pompeyo, bey s. Uebers. der Ekl. des Virgil, Mad. 1618. 8. ein sehr mittelmäßiges St.) — Lope de Vega († 1635. Unter seinen so zahlreichen Stücken, werden mehrere, als El Duque de Visea, Roma abrasada, la bella Aurora (die Geschichte von Cephalus und Procris) el castigo sin venganza, la inocente sangre, el marido mas firme (Orpheus) und la Aristea für Trspl. ausgegeben, und den Nahmen von Tragikomödien führen, unter mehrern, el Assalto de Mastrique, el bastardo Mudarro, Arauco domado, la nueva victoria del Marques de Santa Cruz, la bella Andromeda, el mejor mozo de España, el Marques de Mantua, la desdichada Estefanta, el ultimo Godo, el Conde Fernan Gonzalez; el Rey sin Reyno, Peribanez und el Comendador de Ocaña. Alle haben gleiche Fehler und gleiche Schönheiten; das Ueberraschende, Außerordentliche, Uebertriebene, Abenteurliche herrscht in allen; aber in allen zeigt sich auch glücklicher Empfindungsgeist, und einzele glückliche Situationen.) — Mexia de la Cerda (D. Ines de Castro, in der Manier des Lope geschriebenes Stück, in dem 3ten Bde. der Comedias des Verf.) — Hurtado Velarde (Lo siete Infantes de Lara, welche unter den Stücken des Lope gewöhnlich mit abgedruckt ist.) — Franc. Lopez de Zarate († 1658. Hercules furente in s. Obras, Mad. 1651. 4. aus dem Seneca gezogen; in einem nur zu hochtrabenden Style abgefaßt.) — Th. de Anorbe (El Paulino im J. 1740. Der Verf. wollte mit diesem Trspl. ein Stück in der französischen Manier liefern; aber es hat eben so wenig französisches, als tragisches überhaupt.) — D. August. de Montiano y Luyando (Virginia 1750. Ataulpho 1753. Beyde nach französischen Mustern, und Regeln: auch schön versificirt; aber doch nichts, als kalte Kunstwerke.) — D. Man. Lassala (Joseph descubierto a sus hermanos, Val. 1762. Don

Sancho

Sancho Abarca, Val. 1765. 8.) — Nic. Fern. de Moratin (Lucrecia 1763. Ormesinda 1770. Sie veranlaßten mancherley bittre Kritiken; das letzte Stück hat unstreitig das größere Interesse; nur wird dieses dadurch sehr vermindert, daß die Heldinn von einem Mohren geschwächt wird.) — D. Jos. Cadahalso y Valle (D. Sancho Garcia Conde de Castella 1771 und 1784. in gereimten Versen.) — D. Thom. Sebastian y Latre (Progne y Philomela 1775 nach einem Stücke des Fr. Rojas.) — D. Ign. Lopez de Ayala (Numancia destruida 1778.) — Vinc. Garzia de la Huerta (La Raquel und Agamemnon vengado, in s. Obras, Mad. 1778. 8. 2 Bde. und als Supplement zu s. Theatro Hesp. Xayra eine Uebers. des Volt. Stückes. Das erste ist vielleicht das interessanteste Stück der Spanier; das zweyte ist aus dem Sophokles gezogen.) — Marques de Palacios (Alexandre il noble, Ana Bolena, Ana de Cleves, Apocouque, Artabenes, el Conde Garci Sanchez, el Conde de Sore, el Duque de Somerset, el Duque de Albuquerque, Hernan Cortes, Semiramis und Abdolomino.) — D. Christ. Mar. Cortes (Atahualpa, Mad. 1784. 4. Pelayo.) — Gasp. Melch. Jovellanos (Pelayo.) — Triguero (Egilona.) — Noch führt Huerta in s. Th. Hesp. einige Stücke an, deren Verf. mir nicht bekannt sind, als la Jahel, los doz Guzmannes, Florinda vengada, u. a. m. Auch dürften sich noch manche so genannte Tragikomödien hieher rechnen lassen, so wie so gar Stücke, welche den Nahmen Comedias führen; wie z. B. der, aus Lessings Dramaturgie bekannte Conde de Sex, welcher mit dem Titel Comedia abgedruckt ist. — — Nachrichten von dem spanischen Trauerspiele geben: D. Augustin de Montiano y Luyando (Discurso sobre las Tragedias Esp. . . Mad. 1750. Enthält ausführliche Beurtheilungen der frühern spanischen Stücke, aber gänzlich nach französischem Maßstabe.) — D. L. Joseph Velazquez (Im 6ten Abschn. der 3ten Abtheil. S. 360 d. U. s. Gesch. der spanischen Dichtkunst; gänzlich aus dem vorher gehenden gezogen.) — P. Signorelli (In s. Krit. Gesch. des Theaters, Th. 2. S. 47. 84. und 316. d. U. mit größtentheils sehr verkehrten, einseitigen oder nachgeschriebenen Urtheilen. — —

Trauerspiele in französischer Sprache. Mehrere Geschichtschreiber der französischen Bühne, z. B. Fontenelle, in s. H. fr. du Theatre franc. im 3ten Bd. s. Oeuvr. Ausg. von 1742. S. 20 finden schon mit Ausgang des 14ten Jahrh. ums J. 1383 das Trauerspiel in Frankreich. Um diese Zeit schrieb nähmlich ein Provenzalischer Dichter, Cinque belles Tragedies des gestes de Jeanne Reine de Naples; aber sie haben sich durch die Wörter, Comedie, Tragedie, Fabula, u. d. m. verführen lassen, das, was Erzählung ist, und entweder wegen der Schreibart, wie das Werk des Dante, oder wegen seines Innhaltes, wie die angeführte Schrift des Parosol, Comedie oder Tragedie genennt wurde, in ordentliche Dramen zu verwandeln. Es ist jetzt ausgemacht, daß, wenn gleich die so genannten Trouveres (S. den Art. Comödie S. 555.) schon frühzeitiger eine Art dramatischer Compositionen verfertigt haben, doch so frühzeitig keine Spur von eigentlichem Trauerspiele in Frankreich zu finden ist. Dieses scheint zuerst durch Uebersetzungen griechischer Dichter, dort bekannt geworden zu seyn. Die erstern dieser Uebersetzungen wurden von Lazare de Baif verfertigt (die Elektra des Sophokles, Par. 1537. 8. die Hekuba des Euripides, Par. 1550. 8.) Von Th. Sibilet (die Iphigenia, Par. 1549. 12.) von G. Boucherel (die Hekuba, Par. 1550. 8.) allein das älteste, und würklich aufgeführte, Originalwerk ist die Cleopatra captive des Etienne Jodelle († 1573) gespielt im J. 1552. deren vier erste Acte in zehnsylbigen, und der 5te in alexandrinischen Versen geschrieben sind, und auf welches

welches seine Dido folgte, der es wirklich nicht an einzeln Schönheiten fehlt. — Bey der Menge französischer Trauerspiele, und der Nothwendigkeit, den Raum zu schonen, schränke ich mich auf die bloße Nahmenanzeige ihrer Verfasser ein. La Peruse (1554. Seine im J. 1554. erschienene Medea ist in abwechselnden, männlichen und weiblichen Alexandrinern geschrieben, und also das Muster der tragischen Autoren zu nennen.) — Melin de St. Gelais († 1558. Seine Sophonisbe verdient nur in so fern bemerkt zu werden, als sie das erste französische Trauerspiel in Prosa ist.) — Jean Bretoy (Hat eine Tragedie à huit personnages geschrieben, worin nicht allein ein paar allegorische Personen vorkommen, sondern auch eine Person auf dem Theater gehangen wird.) — Jacq. Grevin (1570.) Jacq. de la Taille († 1562.) Gabr. Bounyn († 1566.) Frcs. le Duchat († 1568.) Nic. Filleul († 1570,) Guil. le Breton († 1586.) Jean du Maine († 1586.) Jean de Baubreuil († 1590.) Robert Garnier († 1590. Er führte den Titel Tragicomedie auf dem französ. Theater ein; sein erstes Stück, Porcia, ist vom J. 1568. sein bestes, Hipolyt, vom J. 1573. Uebrigens brachte er mehr Regelmäßigkeit in das französische Trauerspiel, und solches der gegenwärtigen Form näher.) Rol. Brisset († 1596.) Jean Behourt (1601.) Jacq. du Hamel († 1608.) Nic. de Montreux † 1610.) Et. Bellone († 1611.) Fr. Bertrand († 1611.) Cl. Billard († 1615.) Nic. Gret des Croix († 1615.) Jean Prevost († 1618). Ch. Bauter (1620.) Pierre Brinon († 1620.) P. Matthieu († 1621.) Ant. de Montchretien († 1621. Fr. Bern. de Brousse († 1622.) Theoph. Viaud (1626.) Borne († 1630.) Alex. Hardy († 1630. Er soll der theatralischen Werke über 800 geschrieben haben. Aber, in einem seiner Stücke werden zwey Mädchen von dem Theater entführt, und in der Coulisse geschändet. De Brosse († 1642.) Chapoton († 1642.) Regnault († 1642.) Guyon de Bouscal († 1650 (Jean de Rotrou († 1650.) Wer sollte es glauben, daß, bis zu seiner Zeit, noch kein tragischer Dichter drey Personen in einer Scene zu verbinden wußte? Es wird dem Rotrou als Verdienst angerechnet, daß er zuerst das Gespräch unter drey Personen zu vertheilen verstand. Sein Wenceslaus, der den Titel Tragicomedie führt, und sich noch auf dem Theater erhält, ist im J. 1647. zuerst gespielt worden. Aber hieraus erhellt zugleich, daß er mit Unrecht der Lehrmeister des Corneille genannt wird; denn nur vermittelst dieses Stückes hätte er es allenfalls seyn können, und der Cid des Corneille erschien bereits im J. 1636. und auch die Horazier und der Cinna frühzeitiger, als der Wenceslaus.) Frcs. Tristan († 1655.) Pierre du Ryer († 1658.) Jean Magnon († 1662.) Jul. de la Mesnardiere († 1663.) Gaut. de la Calprenede († 1663.) Jean de la Serre († 1665. Auch er hat ein Trauerspiel in Prosa, Thomas Morus, verfaßt.) George de Scudery († 1667. Er war einer der ersten, welcher sich strenge an die mechanischen Theaterregeln hielt, oder zu halten glaubte, welcher die sogenannte vier und zwanzigstündige Einheit, u. d. m. einführte, oder eingeführt haben wollte.) Frcs. Hedelin d'Aubignac († 1673.) Gab. Gilbert († 1675.) Jean Desmarets († 1676.) Pierre Corneille († 1684. Mit seinem, im J. 1636. erschienenen Cid fing sich eine neue Epoche für das französische Theater an. Auf dieses Theater wurde dadurch der Kampf der Leidenschaften zuerst gebracht. Die Engländer hatten es schon durch den Hamlet im J. 1608. kennen gelernt. Von den Ausgaben seiner Werke begnüge ich mich mit Anzeige der Pariser von 1682. 12. 10 Bd. 1722. 12. 10 Bd. wobey die Werke seines Bruders, Thomas, befindlich sind, und der Ausgabe des Hrn. von Voltaire, 1764. 8. 12. Bd. Daß Corneille viel Lobredner gefunden hat, ist sehr natürlich; Gaillard, Langlac, Bitaube u. a. m. haben

ben deren und Fontenelle sein Leben geschrieben. Eine vortrefliche Zergliederung seiner Rodogune findet sich in Lessings Dramaturgie.) Jacq. de Montauban (†1685.) — Jean de Mayret (†1686.) Phil. Quinault (†1688.) If. de Benserade (†1601.) Mich. le Clerc. (†1691.) Antoinette Deshoulieres (†1694.) P. d'Assezan (†1696.) Cl. Boyer (†1698.) Nic. Pradon (†1698. Er ist durch seine Phädra berüchtigt worden; aber das Urtheil über ihn fällt minder strenge aus, wenn man ihn nach s. Tamerlan und Regulus beurtheilt.) Jean Racine (†1699. Sein erstes Stück La Thebaïde, ou les freres ennemies ist vom J. 1664. Die besten Ausgaben seiner Werke sind, Par. 1702. 12. 2 Bd. Amst. 1722. 12. 2 Bd. Lond. 1727. 4. 2 Bd. Par. 1768. 8. 6 Bd. 1770. 12. 7 Bd. (mit einem seichten Commentar von Boisgermain) 1783. 4. 3 Bde. 18. 5 Bde erschienen. Nachrichten zu seinem Leben liefern die bekannten, von seinem Sohne geschriebenen Mem. sur la vie de Jean Racine, zuletzt Lauf. et Gen. 1747. 12. gedruckt, aus welchen Hr. Schmid das Leben desselben in der Allgem. Biographie gezogen hat. Erläuterungen verschiedener seiner Stücke finden sich in den bekannten Reflex. sur la poesie, Par. 1747. 12. 2 Bd. ebenfalls von seinem Sohne, die zuerst in den Mem. de l'Academie des Inscript. erschienen waren. Vermehrt, und auf alle Stücke ausgedehnt sind sie, unter dem Titel: Remarques sur les Tragedies de Jean Racine, suivie d'un Traité sur la poesie dramatique ancienne et moderne, Amst. 1752. 12. 2 Bd. gedruckt worden. Notes grammaticales sur les Tragedies de R. gab der Abt Olivet heraus, wogegen Des Fantaines einen Racine vengé schrieb. Auch hat Longepierre noch eine Parallèle de Corneille et de Racine ums J. 1693. so wie, um eben diese Zeit, Fontenelle und endlich auch Vauvenargues eine dergleichen in s. Introduction à la connoissance de l'esprit humain 1746 drucken lassen, die, mit Ausnahme der erstern, aber mit Aufsätzen ähnlicher Art, in der Parallele des trois principaux Poetes Trag. franc. Par. 1765. 12. gesammelt worden sind. Ferner findet sich in Le Franc Pompignan Oeuvr. eine Lettre à Mr. Racine le fils, sur les Traged. de son père; und Observat. sur l'Esther im 12ten St. des Journ. Encycl. v. J. 1793. Ob das Examen impartial des meilleures Tragedies de Racine, Par. 1768. der Commentar des Boisgermain ist, weiß ich nicht.) Urb. Chevreau (†1701.) Edm. Boursault (†1702.) Jean Frcs. Duche (†1704.) Theod. de Riuperoux (†1706.) Ant. de la Fosse (†1708.) Pechantres (†1709.) Th. Corneille (†1709.) P. Ant. de la Place (†1709.) Jean Belin (†1711.) Catharine Bernard (†1712.) Gasp. Abeille (†1718.) Cl. Genest (†1719.) Louis Ferrier (†1721.) Hil de Longepierre (†1721.) Jean Campistron (†1723.) Jean de la Chapelle (†1725.) Ant. Houdard de la Motte (†1731. Daß La Motte die Prosa in das Trauerspiel wieder einführen wollte, ist bekannt. Seine Ines de Castro hat Hr. Bertuch in das Deutsche übersetzt.) Gilles de Caux (†1733.) Aug. Nadal (†1741.) Mar. Anna Barbier (†1743.) Sim. Jos. Pellegrin (†1745.) Franc. Deschamp (†1747.) Hen. Richer (†1748) Ant. Danchet (†1748.) Linant (†1750.) Louis de Boissy (†1758. Pierre Morrand (†1758.) Jos. de Chancel de la Grange (†1758.) Louis Cahusac (†1759.) Cl. de la Touche (†1760.) Jean de la Noue (†1760.) Mar. Anna du Boccage (†1760.) Prosp. Jolyot de Crebillon (†1762. Sein erstes Stück, Idomenäus, ist vom J. 1705. Seine Werke sind, Par. 1730. 12. 2 Bd. 1749. 12. 3 Bd. 1750. 2. Bd. gedruckt.) Alex. Piron (†1773. Oeuvr. Par. 1776. 8. 7 Bde.) P. Laur. Buirel de Belloy (†1775. Oeuvr. 1779. 8. 6 Bde. Er war der erste, welcher einen national Gegenstand, die Belagerung von Calais auf die Bühne brachte.)

Jean

Jean B. de Chateaubrun († 1775.) Pierre Ch. Colardeau († 1776. Oeuvr. 1779. 8. 2 Bde.) Jean B. Gresset († 1778.) Frcs. Arouet de Voltaire († 1778. Sein erstes, in seinem neunzehnten Jahre geschriebenes Stück ist der, im J. 1718. gespielte Oedip und sein letztes Agathocles, erst ein Jahr nach seinem Tode aufgeführt. Von den vielen Ausgaben seiner Werke ist die von Hrn. Beaumarchais wohl die bessere. Seine Trspie. nehmen die sechs ersten Bände derselben ein. Von den vielen, über seine theatralischen Werke, erschienenen Schriften, begnüge ich mich mit Anführung des Ami de la verité ou Lettres impartiales . . . sur toutes les pieces de Theatre de Mr. de Voltaire, Par. 1767. 12. von Hrn. Dourxigne, und der vorher angeführten Schrift von Clement. Die mehresten seiner Trauerspiele, besonders der frühern, sind in das Italienische (von Gozzi, Baretti, Cesarotti, Conti, Cappacelli u. a. m.) in das Englische, in das Deutsche, (aber größtentheils schlecht, die Arbeiten von den Herren Eschenburg und Gotter ausgenommen) und zum Theil in das Spanische, Dänische, Holländische, Polnische, Schwedische, übersetzt worden. Wegen der, von dem Leben des Verf. Nachricht gebenden Schriften, s. den Art. Heldengedicht, S. 551.) Cl. Jos. Dorat († 1780.) Franc. de Pompignan (Oeuvr. 1784. 8. 4 Bde.) — Ch. Palissot de Montenoy — Mauger — Fr. Th. Arnaud — Bern. Jos. Saurin — Ant. Mart. Le Mierre († 1793.) — Edm. de Sauvigny — J. Franc. Bastide — Jean de la Harpe (Oeuvr. 1778. 8. 6 Bde.) — Seb. Nic. de Champfort — J. Fred. Marmontel († 1789. Seine Trspie. finden sich im 15ten Bd. s. W.) — Ducis Cordier — Louis Poinsinet de Sivry — Ch. J. Franc. Henault († 1770. In s. Pieces de Theatre, Par. 1770. 8. findet sich ebenfalls ein Trspl. in Prosa, François II.) — J. B. Robert Boistel d'Welles — Chabanon — Du Clairon — Bursay — Moreau — Araignon — G. Gasp. de Fontanelle — Chev. Vatan — Soubry — Moline — Traversier — J. Fontaine Malherbe — Ant. de Laures — De Mire — Le Fevre — Maisonneuve — Le Blanc — Bohain — Courtial — Ganeau — Rosoy — Boismartin — Pelletier — Renou — Blin de Sainmore — Douin — Turpin — d'Ussieux — Sabatier de Cavailhon — Peyraud de Beaussol (Seine Arsacides welche im J. 1776 erschienen, sind in 6 Aufzügen abgefaßt, und auch gespielt worden.) — Gudin de la Branelliere — Balze — Legouvée — Vic. de Graves — Clement — Rochefort — Maydieu — Laignelot — Fallet — Le Grand — Bussardin — Buisson — Ronsin — Imbert — De la Montagne — Murville — St. Pierre — Mar. Jos. Chenier — Luce — Rouffin — u. v. a. m. — Sammlungen von französischen Trauerspielen: Le Theatre des Trag. franc. Rouen 1598 1611. 12. 2 Bde. — S. übrigens den Art. Drama, S. 741 u. f. — — Von der Geschichte, den Eigenheiten u. s. w. des französischen Trauerspieles, handeln, ausser den, bey dem Art. Drama, S. 719 u. f. angeführten Schriftstellern: P. Brumoy (Disc. sur le Parallele des Theatres, im 1ten Bd. s. Théatre des Grecs.) — Franc. Ant. Chevrier (Dissert. sur les progrès de la Trag. Par. 1750. 12.) — L. Jaquet (Paral. des Trag. grecs et franc. Lyon 1760. 12. Scheint der Parallele des Brumoy entgegen gesetzt, und zu Gunsten des franzöf. Trspls. geschrieben zu seyn; aber sehr gründlich und bündig ist der Verf. nicht dabey zu Werke gegangen.) — Ungen. (L'ami des arts ou lettre crit. d'un vieux Comedien sur l'etat présent de la poesie, et sur les Traged. modernes données depuis 1757. jusqu'à ce jour, Gen. 1760. 8. Eine meines

Bedünkens richtige Beurtheilung der, in dem angezeigten Zeitpunct erschienenen Stüke.) — Mercier (Bey s. Schrift, De la Litterat. et des Litterat. . . . Yverd. 1778. 8. findet sich ein nouvel examen de la Tragédie françoise.) — In dem 10ten u. f. Stücke der, zu Gotha erscheinenden Cahiers de Lecture v. J. 1785 findet sich eine Hist. du Theat. tragiqu. françois. — —

Trauerspiele in englischer Sprache: Das erste, regelmäßige Stück, (welchem, so viel ich weiß, keine Uebersetzung von Trauerspielen der Alten voranging,) ist, meines Wissens, die, im J. 1561. gespielte, von Th. Sakville und Norton geschriebene Tragidie of Ferrex and Porrex, oder Gorbobue, welche neuerdings in dem 1ten Bd. der Select Collection of old Plays, Lond. 1744 und 1780. 8. 12 Bde (S. 99. der 2ten Ausg. von 1780.) wieder abgedruckt worden ist, und wovon sich in Warton's History of English Poetry, Bd. 3. S. 355 u. f. ein weitläuftiger Auszug findet. Es hat einen Chor. In der angeführten Sammlung finden sich die bessern der vor Shakespears Zeiten geschriebenen Trauerspiele. — Will. Shakspeare † 1616. Sein erstes Stück soll der, ihm gewöhnlich zugeschriebene Titus Andronikus, und im J. 1589. geschrieben worden seyn. Ausser den einzeln Quartabdrücken und den Folioausgaben von 1623. 1632. 1664. 1685. sind seine Werke von Nic. Rowe, 1709. 8. 7 Bd. Von Pope, 1723. 4. 6 Bd. Von L. Theobald, 1733. 8. 7 Bd. 1773. 8. 8 Bd. Von Th. Hanmer, Oxf. 1744. 4, 6 Bd. 1771. 4. 6 Bd. Von Warburton, 1747. 8. 8 Bd. (welche viele Streitigkeiten veranlaßte.) Von Johnson, 1765. 8. 8 Bd. Von Steevens. 1765. 4. 2 Bd. 1766. 8. 4 Bd. (nur zwanzig Stücke.) Von Capell (1767.) 8. 10 Bd. 1778. 8. 10 Bd. Von Johnson und Steevens, 1773 und 1778. 8. 10 Bd. Supplemente dazu, 1780. 8. 2 Bd. Von Reed, 1785. 8. 10 Bd. Von Bell 1785. 1788. 12. 20 Bde. mit Kupf. Von Edm. Malone, 1786. 12. 7 Bde. 1790. 8. 11 Bde. 1791. 12. 7 Bde. 1792. 4. 15 Bde. Von S. Ayscough 1784. 1796. 8. Von Harding, nach Steevens 1793. 8. 15 Bde. The Plays of Sh. as they are now performed . . . 1774 8. 8 Bde. Von der prächtigen Ausgabe durch Boydell sind, so viel ich weiß, erst 4 Hefte. f. jedes von zwey St. abgedruckt. Und ausser diesen eine Menge Handausgaben, dergestalt, daß dieser Dichter öfter als vierzig Mahle jetzt gedruckt ist. Erläuterungsschriften. Die Anzahl derselben ist so groß, daß ich mich auf die mir bekannten einschränke; eine der ersten derselben ist der schon vorhin angeführte Short View of Tragedy . . . . by Rymer, Lond. 1693. 8. Remarks on the Plays of Shak. by C. Gildon, bey der Rowischen Ausgabe. An Essay on the Genius and Writings of Sh. . . . by Mr. Dennis, Lond. 1712. 8. Bey F. Becks Mem. of the life of J. Milton 1740. 4. finden sich Explanat. and crit. rem. on Sh. Critic. Observat. on Sh. by J. Upton, Lond. 1746 und 1748. 8. An Enquiry into the Learning of Sh. . . . by P. Whalley, Lond. 1748. 8. The Beauties of Sh. . . . by W. Dodd, Lond. 1752. verm. 1780. 12. 3 Bd. Shaksp. illustrated, or the Novels and histories on which the Plays of Sh. are founded, Lond. 1753 und 1755. 12. 2 Bd. von Miß Lenox, Critic. Histor. and Explanatory Notes on Sh. . . . . by Zach. Grey, Lond. 1755. 8. 2 Bde. Observat. and Conject. upon some passages of Sh. Oxf. 1766. 8. von Th. Tyrwhitt. Essay on the Learning of Sh. . . . by R. Farmer, Cambr. 1767. 8. An Essay on the Writings and Genius of Sh. . . . by Mrs. Montagu, Lond. 1770. 8. 1784. 8. Deutsch, durch J. J. Eschenburg, Leipz. 1771. 8. mit einigen Zusätzen. Frzsch. Par. 1777. 8. Cursory Remarks on Tragedy, on Sh. . . . . Lond. 1774. 8. Introduction to the school of Sh. . . . 1774. 8. von Kenrik. A philos. Analysis and Illustration of Sh. remarkable characters by W. Richardson, L. 1774. 1784.

1784. 12. Deutsch, Leipz. 1775. Von eben diesem Verf. sind noch: Essays on Sh. dramatic characters of Richard III, King Lear and Timon of Athens, to which are added an essay on the faults of Sh. and additional observ. on the char. of Hamlet, Lond. 1784. 12. Und Essay on Sh. dram. character of Falstaff and on his imitat. of female characters to which are added some general observat. on the study of Sh. 1788. 8. The Morality of Sh. Drama illustrated, by Mr. Griffith, Lond. 1775. 8. Notes and various Readings on Shak. by Ed. Capell, Lond. 1775. 4. Verm. mit der School of Sh. or extracts from divers engl. books ... shewing from whence his several fables were taken and some parcel of his dialogue ... (1785.) 4. 3 Bde. An Essay on the dram. character of Falstaff 1777. 8. von Morgan; Deutsch in der Olla Potrida v. J. 1779. An Essay on the character of Hamlet, as performed by Mr. Henderson (1777.) 8. Six old Plays on which Shak. founded his measure for measure, Comedy of Errors, Taming the Shrew, King John, K. Henry IV. K. Henry V. King Lear, L. 1779. 8. 2 Bd. Dramatic Miscellanies, consisting of critical Observ. on several Plays of Shak. ... by Th. Davies, Lond. 1784. 8. 3 Bd. Remarks on some of the Characters of Shak. Lond. 1785. 8. von Wheatley Macbeth reconsidered 1788. 8. gegen die vorhergehende Schrift. Concordance to Sh. 1787. 8. 1791. 8. On the merit of Sh. in den Ess. philos. histor. and literary 1789. 8. Ueber Hamlets Charact. ein Auss. von Th. Robertson, in dem 2ten Bde. den Transact. of the Roy. Soc. of Edinb. 1790. 4. Index to Sh. von Ayscough 1791. 8. Zur Verzierung Shakspeare's: Sh. illustrated, being Portraits of all the eminent characters, and Views of all princ. places, mentioned in his plays, fol. 140 Bl. The picturesque Beauties of Sh. by Taylor. Sieben Hefte, jedes von 4 Bl. The Bee, or a Companion to the Sh. Gallery, cont. a Catal. of all the pictures .. 1789. A Catal. of the Pict in the Shak. Gallery 1790. 8. 1792. 8. Auch gehört hieher noch das Gedicht von Jerningham, The Shakspeare Gallery 1791. 4. Erläuterungen in französischer Sprache: Lettre de Mr. de Voltaire à l'Academie franç. ... Par. 1776. 8. und im 64 Bd. seiner Werke, Ausg. von Beaumarchais. Englisch, Lond. 1777. 8. Deutsch, mit (schaalen) Zusätzen, von Alex. Wittenberg, Hamb. 1777. 8. und von J. J. Eschenburg, im 1ten Bd. des deutschen Museums vom J. 1777. mit Berichtigungen. Disc. sur Sh. et sur Mr. de Voltaire, p. Jos. Baretti, Lond. 1777. 8. In deutscher Sprache: Vergleichung Sh. und Gryphs, von J. El. Schlegel, im 28ten St. der Crit. Beyträge von Gottsched, und im 3ten Bde. S. 27. f. Werke. Der 14-18te Br. in den Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur, Schlesw. 1766. 8. S. 215 u. f. Ein Aufsatz in den fliegenden Blättern von deutscher Art und Kunst, Hamb. 1773. 8. S. 71 u. f. Ueber Shak. von Joh. Jac. Eschenburg, Zür. 1787. 8. Uebersetzt in das Französische: Mehrere Stücke in dem Theatre Anglois des de la Place, Par. 1745-1748. 12. 8 Bd. Vollständig Par. 1776-1783. 8. 20 Bd. von dem Gr. Catuelan und den HH. Fontainemalherbe und Le Tourneur. In das Holländische, funfzehn Stücke, Amst. 1778-1782. 8. 5 Bd. In das Deutsche, von Wieland, Zür. 1764-1766. 8. 8 Bd. Neu herausgegeben von H. Eschenburg, nebst den von Hrn. W. übergangenen, und Auszügen aus den, dem Sh. gewöhnlich zugeschriebenen Stücken, so wie kritische Anmerkungen und Erläuterungen, ebend. 1775-1782. 13 Bd. — Franz Beaumont und John Fletscher († 1615 und 1629. Werke 1647. f. 1750 und 1788. 8. 10 Bd. Uebersetzt in das Deutsche ist die Braut von H. W. von Gerstenberg, Kopenh. 1765. 8. bey welcher Uebers. sich auch Th.

 Sewards

Sewards Abhandl. über das Genie und die Schriften beyder Dichter so wie J. Sympsons Nachr. von beyder Leben und Genie, und Langbains Nachr. von ihren Schauspielen findet.) Ben Jonson († 1637. Werke 1631. f Von Whalley 1756. 8 7 Bd. Die, bey dieser Ausg. befindlichen Abhandl. und Nachr. des Herausg. von Jonsons Genie, und von s. Leben, sind, bey der vorhin angeführten Uebersetzung der Braut. mit ins Deutsche übersetzt worden.) Phil. Massinger († 1639. Werke, Lond. 1779 8 4. Bd. von J. M. Mason, b. A. Bey ihr findet sich ein Aufsatz über den Dichter von Collmann; und im 5ten Bde der Mem. of the Society of Manchester 1790. 8. einer von J. Ferriar.) Nath. Lee († 16 . . .) Th. Otway († 1690. Plays 1768. 12. 3 Bde.) John Dryden († 1701. Dram. W. 1762. 8. 6 Bde.) Nic. Rowe († 1718. J. Addison († 1719.) G. Lillo († 1739. Works 1775. 12. 2 Bd. Deutsch, L. 1776. 8. 2 Bde.) Th. Southern († 1746. Plays 1775. 12. 2 Bde.) Ambr. Philipps († 1748.) J. Thomson († 1748. Works 1762. 4. 2 Bde. 1788. 12. 3 Bde.) Ed Young († 1765. Works 1779. 12. 2 Bde. 1768. 4. 4. Bde.) Ed Moore († . . . .) Henry Brooke († . . . . Collection of H. B. Pieces 1778. 8. 4 Bde.) Hugh Kelly († 1777.) Mason — John Hume — Arth. Murphy (Works 1786. 8. 5 Bde.) — Will. Shirley — Fenton — J. Hoole — Alex. Dow, — Edw. Howard — T. Teres — Mistr. Barry — John Hughes — Home — Will. Whitead — Hannah Moore — Rob. Jephson — Downmann (Traged. 1792. 8.) — Pratt — Edw. Ayscough — Mistr. Brook — Gr. Carlisle — Mistr. Celesia — G. Cockings — Mistr. Cowley — J. Cradock — Rich. Cumberland — Delap — Franc. Dobbs — J. Gambold — Franc. Gentleman — Green — Will. Harrot — Andr. Henderson — G. Edw. Howard (In s. Miscel. Works Dubl. 1782. 8. 3 Bde.) — Th Hull — H. Jones — Mountfort — Abr. Portall — J. Holden Pott — Pratt — Jul. Mandeville — R. P. Jodrell — Th. Boyce — Al. Bickwell — B. Grethead — Rob. Porret — Perc. Stockdale — A. Macdonald — John St John — J. C. Williers — Th. Maurice — Jan. Mylne (In s. Poems 1790. 8.) — Robendson — Richardson u. v. a. m. —— Sammlungen von Trauerspielen: S. den Art. Drama, S. 742. — —

Von der Geschichte, den Eigenheiten u. s. w. des englischen Trauerspieles handeln, ausser den, bey dem Art. Drama, S. 721 u. f. angeführten Schriftstellern, und ausser mehrern, vorher angezeigten Commentatoren des Shakspeare, und einigen, ebenfalls vorher schon benannten Aufsätzen des H. v. Voltaire, unter andern: W. Guthrie (Essay on english Tragedie, L. (1747.) 8. Gegen die Behauptungen des Le Blanc in seinen Lettres, concernant les Anglois.) — —

Trauerspiele in deutscher Sprache. Auch unter uns scheint das eigentliche Trauerspiel zuerst durch Opitzens Uebersetzung der Antigone des Sophokles, und der Trojanerinnen des Seneca bekannt geworden zu seyn. Von den frühesten Originalstücken kann man sich aus dem Herodes der Kindermörder, Nürnb. 1645. 8. wovon sich ein Auszug in dem 27ten Stück der Gottschedischen Beyträge zur krit. Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, Leipz. 1741. 8. findet, machen. Wegen der folgenden tragischen Dichter verweise ich, unter mehrern, auf die Chronologie des deutschen Theaters (Leipz). 1775. 8. auf den Theaterkalender, Gotha 1775. 24. fortgesetzt bis jetzt, und überhaupt auf die, bey dem Art. Drama, S. 724. angezeigten Schriften. — —

Trio.

(Musik.)

Ein Instrumentalstük von drey obligaten Stimmen, z. E. einer Flöte, Violin und Violonell. Es besteht insgemein, wie die Sonate, aus drey Stüken von verschiedenem Charakter, und wird auch oft Sonata a trè genennet. Es giebt aber auch dreystimmige Sonaten, die aus zwey Hauptstimmen und einem begleitenden Baß bestehen, und oft blos Trios genennet werden. Beyde Gattungen sind in Ansehung des Satzes sehr von einander unterschieden, und sollten daher in der Benennung nicht mit einander verwechselt werden.

Das eigentliche Trio hat drey Hauptstimmen, die gegen einander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. Jede Stimme muß dabey intereßirt seyn, und, indem sie die Harmonie ausfüllt, zugleich eine Melodie hören lassen, die in den Charakter des Ganzen einstimmt, und den Ausdruk befördert. Dies ist eine der schwersten Gattungen der Composition. Nicht diejenigen, die den dreystimmigen Satz*) allein verstehen, sondern die zugleich alles, was zur Fuge und dem doppelten Contrapunkt gehöret, völlig inne, und daneben einen fließenden und ausdruksvollen Gesang in ihrer Gewalt haben, können darin glüklich seyn.

Es giebt Trios, die im strengen und gebundenen Kirchenstyl gesetzt sind, und förmliche Fugen in sich enthalten. Sie bestehen insgemein aus zwey Violin- und einer Baßstimme, und werden auch Kirchentrios genennet. Diese müssen mehr wie einfach besetzt seyn: ohnedem sind sie von keiner Kraft. Die strenge Fuge, die bey feyerlichen Gelegenheiten und stark besetzten Musiken durch das Volltönige, Feyerliche, und Einförmige ihrer Fortschreitung alle Menschen rührt, hat in einem Kammertrio, wo jede Stimme nur einfach besetzt ist, außer auf den Kenner, dem die Kunst allenthalben willkommen ist, keine Kraft auf den Liebhaber von Gefühl; weil er durch keine Veranstaltung zu großen Empfindungen vorbereitet ist, und weil es blos auf das Einzele des Gesanges aufmerksam ist, der ihm in der Fuge nothwendig ohne Geschmak und Ausdruk vorkommen muß.

Daher erfodert das Kammertrio eine Geschiklichkeit des Tonsetzers, die Kunst hinter dem Ausdruk zu verbergen. In den besten Trios dieser Art ist ein sprechender melodischer Satz zum Thema genommen, der wie in der Fuge in den Stimmen abwechselnd, aber mit mehrerer Freyheit, und nur da, wo er von Ausdruk ist, angebracht wird; oder es sind deren zwey, oder drey, die oft von entgegengesetztem Ausdruk sind, und gleichsam gegen einander streiten. Singende und jedem Instrument gemäße Begleitung des Thema; freye Nachahmungen; unerwartete und wolklingende Eintritte, indem eine Stimme der andern gleichsam in die Rede fällt; durchgängig ein faßlicher und wolcadenzirter Gesang und Zwischensätze in allen Stimmen, ohne daß eine durch die andere verdunkelt werde; auch wol zur Abwechslung Schwierigkeiten und Passagen von Bedeutung, füllen den übrigen Theil des Stüks aus, und machen das Trio zu einem der angenehmsten Stüke der Kammermusik.
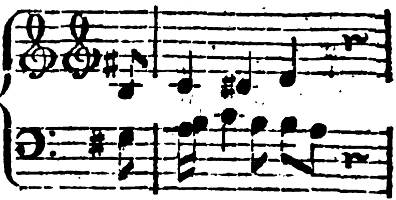
Gute Trios dieser Art sind aber selten, und würden noch seltener seyn, wenn der Tonsetzer sich vorsetzte, ein vollkommen leidenschaftliches Gespräch unter gleichen, oder gegen einander abstechenden Charakteren in Tönen zu schildern. Hiezu würde noch mehr erfodert werden, als wolklingende Melodien auf eine künstliche und angenehme ins Ohr fallende Art drey-

*) S. Dreystimmig.

dreystimmig zusammenzusetzen. Nur der, welcher alle einzele Theile der Kunst mit einer fruchtbaren und lebhaften Phantasie verbände, und sich übte, jeden Zug eines Charakters oder einer Leidenschaft in den schildernden Gesprächen eines Heldengedichts, oder eines Drama, oder im Umgange, musicalisch zu empfinden, und in Tönen auszudrüken, würde eines solchen Unternehmens fähig werden, und das Trio zu der höchsten Vollkommenheit erheben.

Eben dieses läßt sich auch auf die uneigentlichen Trios, oder vielmehr dreystimmigen Sonaten von zwey Hauptstimmen mit einem blos begleitenden Baß anwenden, die übrigens in Ansehung des Satzes wie Duette, die von einem Baß begleitet werden, anzusehen, und denselben Regeln unterworfen sind *). Unter diesen giebt es einige, wo die zweyte Stimme der ersten mehrentheils terzen- oder sextenweise folgt, oder blos die Stelle einer Mittelstimme vertritt, und in der Bewegung neben dem Baß fortschreitet; diese Gattung erfodert einen überaus reizenden und ausdruksvollen Gesang in der Oberstimme, und fremde und künstliche Modulationen im Satz, ohnedem geräth sie ins Langweilige und Abgeschmakte.

Niemand, als wer schon weit über die Lehrjahre der Composition hinweg ist, sollte es sich einfallen lassen, Trios zu setzen, es sey in welcher Gattung es wolle; da so gar viel dazu erfodert wird, ein gutes Trio zu machen. Unsere heutige junge Componisten setzen sich über diese Bedenklichkeiten weg. Daher werden wir von Zeit zu Zeit mit so viel schlechten Trios heimgesucht, in welchen oft nicht einmal der reine dreystimmige Satz beobachtet ist, wo jedes Stük insgemein aus etlichen nichtsbedeutenden Solopassagen, wozu die beyden andern Stimmen eine kahle Begleitung hören lassen, zusammengesetzt, und im Ganzen nicht ein Funken von Ausdruk oder Studium angetroffen wird. Welchem Zuhörer, der nur die geringste Kunstwissenschaft besitzt, muß nicht die Haut schaudern, wenn er hört, daß das Violoncell abwechselnd den Hauptgesang, der gar nichts baßmäßiges hat, führet, und die Violinen den Baß dazu spielen? Z. B.



Trio bedeutet auch von zwey Menuetten, die zusammengehören, die zweyte, die dreystimmig gesetzt seyn muß, nach welcher die erste, die am besten nur zweystimmig ist, wiederholet wird *).

* * *

Trios für das Clavier sind von Abel, C. P. E. Bach, Rolle, Wagenseil, Händel, Rameau, J. Agrell, Guenin, J. A. Hamberger, Bambini, Fr. A. Hofmeister, Fr. A. Baumbach, H. A. Just, J. B. Kolb, Botti, Bart, Bruni, Muz. Clementi, Colombe, Foder, S. Haydn, Lachnith, J. G. Lang, G. B. Martini, Joh. Martini, Michaelis; — für die Violine von Corelli, Tartini, Piantanida, Telemann, C. P. Bach, Hoeck, Graun, Fr. Benda, Hertel, Seyffarth, Czarth, Janitsch, Stamitz, Besozzi, Leop. Hofmann, Schwanenberger, Helden, Toeschin, Cannabisch, Filz, Pugnani, Campioni, Demachi, L. Boccherini, Zappa, Theod. Smith, Agus, Frz. Aspelmeyer, Joh. Braun, C. Brennig, Cannaletti, J. Cervetto, Chatrain, Chretien, J. Ciampi, G. H. Cirri, W. Cramer,

*) S. Duet

*) S. Menuet
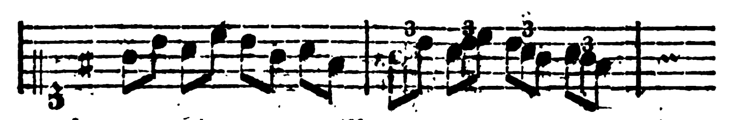
Cramer, Cröner, Ditters v. Dittersdorf, Dolphin, Leduc. W. Flakton. Ign Fränzl, J. Gehot, Fr. Geminiani, Fel. de Giardini, Lonetti, J. A. Matthieu, M. J. Matthieu, G. Menesini, J. J. Mondonville, L. Mozart, Alb. Grönemann, Fr. Guerini, Gab. Guillemain, Helbert, Holzbogen, Jadin, Jansan, Ant. Kammel, C G. Liberti; — für die Flöte von Krebs, Kleinknecht, Kirnberger, Riedt, Rezel, Quanz, Schafrath, Abel, Schale, Graun, Hasse, Fr. Benda, C. P. E. Bach, L. Hofmann, Mich. de la Barre, Anna Bon, Jos Canal, Florio, C. W. Glösch, Goldberg, Gius. Martini, G. Metzger, Granam, J. Fr. Grenzer, J. Fr. Kloßer, Mussard; — für die Laute v. J. Kropfgans, P. E. Durant, C. Kohott — u. v. a. m. gesetzt. — —

Triole.

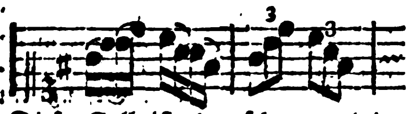
(Musik.)

Ist die Benennung von drey auf einander folgenden gleichen Noten, die den Zeitraum von zween einnehmen, wenn z. B. drey Achtelnoten auf ein Viertel, oder drey Sechszehntelnoten auf ein Achtel angebracht werden. Sie werden, wo es des Vortrags wegen nöthig ist, daß man sie sogleich erkenne, durch die Zahl 3 über der mittelsten Note angezeiget.

Die Triolen sind eine Erfindung der Neuern, und bey Gelegenheit des verzierten oder bunten Contrapunkts entstanden. Sie verrüken die natürliche Eintheilung der Zeit, ohne darüber unfaßlich zu werden, und bringen dadurch, daß drey Noten nicht länger dauern, als zwey, viele Lebhaftigkeit und Mannichfaltigkeit in die Glieder der Taktbewegung. So ist z. B. in folgendem Satz der zweyte Takt, der übrigens eine blos veränderte Wiederholung des vorhergehenden Taktes ist, weit lebhafter an Bewegung und Ausdruk, als der erste:
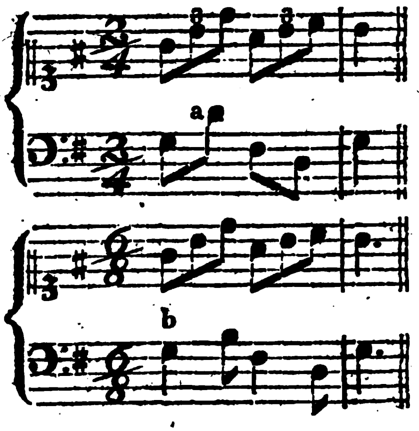


Wird die Triole aber statt vier geschwinderer Noten angebracht, z. B. statt vier Sechszehntheilen auf ein Viertel, so bewürkt sie gerade das Gegentheil, und erschlafft gleichsam die Bewegung, wie hier:



Dieser Fall ist aber selten, und der zusammengesetzteren Eintheilung wegen schwerer zu spielen und zu verstehen, als in dem vorhergehenden Fall, weil es weit leichter ist, zwey, als vier Theile in ein Gebrittes zu bringen.
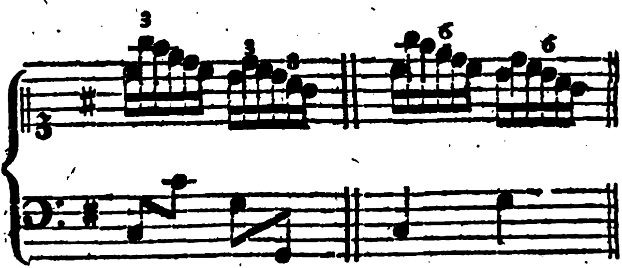
Ob nun gleich die Triolen fast wie die Tripelnoten des $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ und andrer ähnlicher Takte anzusehen sind, so sind sie doch von diesen vornehmlich durch die harmonische Behandlung unterschieden. Bey den Triolen kann die Harmonie sich nicht bey der zweyten oder dritten Note verändern; bey den Tripelnoten hingegen kann jede Note eine andre Harmonie zum Grunde haben; sie sind daher auch schwerer im Vortrag, als die Noten der Triole, die ganz leicht vorgetragen werden. In zwey- oder mehrstimmigen vornehmlich Clavierstüken hütet man sich, zwey Noten gegen eine Triole zu setzen, wie bey a, weil die gegenseitige Bewegung widrig, und schwer zu treffen ist: zu den Tripelnoten hingegen können jederzeit zwey Noten angebracht, und ohne die

geringste Schwierigkeit getroffen werden, wie bey b.



Wollte man auch die erste und dritte Baßnote des ersten Beyspiels durch einen Punkt verlängern, und die zweyte und vierte zu Sechszehntheilen machen, so trifft die Sechszehntelnote doch nicht auf die letzte Note der Triole, sondern erst nach ihr; doch ist die Zusammensetzung leichter zu treffen und zu verstehen, als die vorhin angezeigte, und kommt auch hin und wieder in Clavierstüken vor, ob sie gleich da noch ihre Schwierigkeiten im Vortrag behält.

Die Triolen haben vermuthlich zu den Sextolen Gelegenheit gegeben, die mit der Zahl 6 bezeichnet, und statt vier Noten auf einer Zeit angebracht werden, z. B. sechs Sechszehntel statt vier auf ein Viertel. Man unterscheidet sie aber im Vortrag auf eine merkliche Art von den Triolen. Diese werden, wenn auch ihrer zwey zusammengezogen werden, wie die Achtel im $\frac{6}{8}$ Takt marquirt, nämlich drey und drey; jene hingegen wie die Achtel im $\frac{3}{4}$ Takt, nämlich zwey und zwey. Zu zwey zusammengesetzten Triolen können auf dem Claviere zwey Noten in der Baßstimme ganz bequem angeschlagen werden, zur Sextole aber nicht. Z. B.



Daher sie genau bezeichnet werden müssen, wenn sie recht vorgetragen werden sollen.

Man hat in Solosachen noch mehr dergleichen Olen von 5, 7, 9, und mehreren Noten, für die man noch keine Namen hat, eingeführet. Sie erfodern aber einen geschikten Spieler, und sind bey dem allen, zumal wenn sie von keiner beträchtlichen Geschwindigkeit sind, und ihrer etliche auf einander folgen, von widriger Würkung auf den Zuhörer, weil sie die natürliche Taktbewegung ganz aufzuheben scheinen, da die Triolen und Sextolen hingegen sich leicht in jede Taktbewegung schiken, und, wenn sie mit Geschmak und Ueberlegung angebracht werden, dem Gesang ein großes Leben geben.

* * *

(*) Ueber den Vortrag der Triolen s. unter mehrern, das 6te Hauptstük in L. Mozart's Violinschule. — —

Triton.

(Musik.)

Die Alten haben die übermäßige Quarte F - H Tritonus genennt, weil sie aus drey ganzen Tönen besteht, folglich einen halben Ton höher ist, als die reine Quarte. Da man in dem damaligen System von keinen andern, als großen ganzen Tönen wußte, so war das Verhältniß desselben, von $\frac{512}{729}$. In dem heutgen System sind die zwey falschen Quinten *C - G und *G - d von diesem Verhältniß, und unser Triton, der aus zwey großen und einem kleinen ganzen Ton zusammengesetzt ist, hat das Verhältniß $\frac{32}{45}$, und ist folglich um $\frac{80}{81}$ tiefer, als der Tritonus der Alten.

Dieses Intervall wurde vor Alters wegen seiner Härte und wegen der Schwierigkeit, es im Singen zu treffen, unter die unmelodischen Fortschreitungen gezählt, und an dessen statt mußte allezeit die reine Quarte F - B gesungen werden, wodurch denn auch die würkliche Einführung des B in der ältern Musik veranlasset worden*). Auch in der heutigen Musik gehört sowohl der Triton als seine Umkehrung, die falsche Quinte, unter die verbotenen melodischen Fortschreitungen, doch nur im strengen Kirchenstyl; außerdem aber, und vornehmlich in Recitativen, werden beyde bey nachdrüklichen Stellen ohne Bedenken gesetzt, und sind oft von der größten Kraft und Schönheit in der Melodie.

Der Triton kömmt in allen unsern Durtonleitern von der vierten zur siebenten Stufe vor; man muß ihn aber von der großen Quarte, die in dem verminderten Dreyklang von der Quinte des Grundtones zur Octave desselben vorkommt, wol unterscheiden. Ersterer ist die eigentliche übermäßige Quarte, die in der Umkehrung zur falschen Quinte wird: die große Quarte des verminderten Dreyklanges aber wird in der Umkehrung zur verminderten Quinte. Jener ist ein dissonirendes, diese aber ein mehr consonirendes Intervall, deren Behandlung in der Harmonie sehr von einander unterschieden ist, wie an seinem Orte gezeiget worden*)

*) S. B.

*) S. Quarte; Quinte.

Triumphbogen.

(Baukunst).

Unter den Ueberbleibseln der ehemaligen römischen Pracht befinden sich einige, denen man den Namen Triumphbogen gegeben hat; weil sie die Gestalt großer gewölbter Stadtthore haben, und zum Andenken wichtiger Eroberungen gesetzt worden. Sie werden auch Ehrenpforten genennt. Man siehet in Rom noch drey Denkmäler dieser Art, die den Kaisern Titus, Septimius Severus und Constantinus zu Ehren, gesetzt worden. Sie sind alle drey nach einerley Form: ein sehr großes und hohes Portal, zu dessen beyden Seiten sich noch zwey kleinere befinden. Die vordere und hintere Hauptseiten sind mit Säulen verziert, die ein vollständiges Gebälke mit darüber gesetzter Attike tragen. Ueber den Bogen und an dem Fries des Gebälkes findet man die Abbildung der großen Thaten, wodurch das Denkmal veranlasset worden, in Stein ausgehauen.

Es scheint, daß diese prächtigen Gebäude in Rom unter der Regierung der Kaiser aufgekommen seyn. Sie gehören überhaupt in die Classe der Denkmäler, von denen wir in einem besondern Artikel gesprochen haben. In den neuern Zeiten werden dergleichen Ehrenporten bey feyerlichen Einzügen großer Monarchen bisweilen nachgeahmt, aber meistentheils auf

auf eine sehr leichte Art gebaut, und hernach wieder eingerissen. Das große Portal an dem Königlichen Schloß in Berlin, ist nach dem Muster des Triumphbogen des Kaisers Septimius Severus gebaut.

* * *

(*) Nachrichten von den, in diesem Artikel angeführten Triumphbogen der Alten, finden sich bey den Art. Bauart, S. 304 und 306. und Flaches Schnitzwerk S. 240. — —

Entwürfe zu Triumphbogen haben, von Neuern, unter mehrern. geliefert: Le Brun (Arc de Triomphe en Obelisque pour la Place Dauphine, gest. v. Chauveau. Arc de Triomphe à l' honneur de Louis le grand. Deux Arcs de Triomphe, gest. von L Pautre.)

Troken.

(Schöne Künste.)

Es ist schwer, den eigentlichen metaphorischen Sinn dieses Worts, wenn es von Werken des Geschmaks gebraucht wird, zu bestimmen. Es scheinet überhaupt einen Mangel ästhetischer Annehmlichkeit eines Gegenstandes auszudrüken. Sehen wir auf die eigentliche Bedeutung zurüke, in der das Wort ebenfalls etwas mangelhaftes bedeuten kann, so finden wir, daß es auch den Mangel der Säfte anzeiget, wodurch die natürlichen Körper des Pflanzen- und Thierreiches ein gesundes und wolgefälliges Ansehn bekommen. Eine trokene Pflanze ist zwar keines der ihr zukommenden wesentlichen Theile beraubet; aber der Lebenssaft, daher sie die volle Schönheit der Gestalt und das Gefällige des Ansehens erhalten sollte, fehlet ihr. Hievon scheinet die Bedeutung des Wortes, wenn es von Gegenständen des Geschmaks gebraucht wird, hergenommen zu seyn.

Diesem zufolge würde die Trokenheit zwar keinen Mangel des Wesentlichen oder des Nothwendigen, sondern blos Armuth, oder gänzliche Beraubung des Annehmlichen ausdrüken. In der That sagt man von einer Erzählung, sie sey troken, wenn sie auch bey der genauesten Richtigkeit des Wesentlichen der Geschichte, bey Anführung der kleinesten Umstände, weder die Phantasie, noch die Empfindung angenehm unterhält: und so wird überhaupt jeder Gegenstand des Geschmaks, der nur dem Verstande Richtigkeit zeiget, für den sinnlichen Theil unsrer Vorstellung aber nichts reizendes hat, troken genennt.

Und hieraus läßt sich unmittelbar abnehmen, daß die Trokenheit in Werken des Geschmaks ein sehr schwerer Fehler sey, weil sie dem Zwek derselben gerad entgegen steht. Eben der Annehmlichkeiten halber, in deren Mangel das Trokne besteht, wird ein Gegenstand ästhetisch, oder für die schönen Künste brauchbar; daher würde das schönste Gedicht, die Aeneis z. B. in einer trokenen Uebersetzung aufhören, ein Gedicht, ein Werk des Geschmaks zu seyn.

Man verfällt leicht ins Trokene, wenn man blos mit dem Verstand arbeitet und weder der Einbildungskraft, noch dem Herzen einen Antheil an der Arbeit giebt. Was in Absicht auf strenge Wissenschaft ein glüklicher Schwung des Genies ist, sich immer blos am Wesentlichen der Begriffe zu halten, und alles bis zur höchsten Deutlichkeit zu entwikeln, wird in schönen Künsten verderblich. In Werken des Geschmaks kommen die Säfte, wodurch sie ihr Ansehen, ihre Annehmlichkeiten und ihre Reizungen bekommen, von glüklicher Mitwirkung der Phantasie und des Herzens her. Wessen Phantasie bey der Arbeit nicht erhitzt ist, oder wenigstens lacht; wessen Herz nicht

Wärme

Wärme dabey fühlt, der läuft Gefahr troken zu werden. Bey den mühsamen Arbeiten ist man in diesem Falle; deswegen jeder Künstler wohlthut, das Werk von der Hand zu legen, so bald ihm die Arbeit mühsam wird. In Werken des Geschmaks alles nach Regeln abpassen, anstatt dem Feuer des Genius zu folgen, macht ebenfalls troken. Nur die, die ihrer Materie völlig Meister sind, und die Mittel zur Ausübung gänzlich in ihrer Gewalt haben, vermeiden die Trokenheit.

Tropen.

(Redende Künste.)

Könnte im Deutschen durch Ableitungen gegeben werden. Denn die Tropen sind nichts anders, als Ableitungen der Wörter und Redensarten auf andere Bedeutungen *). So wird in der Redensart: die ganze Stadt ist bestürzt, das Wort Stadt von seiner eigentlichen Bedeutung auf die Bezeichnung der Einwohner abgeleitet, und ist in dieser Redensart ein Tropus. Es giebt, wie wir bald sehen werden, sehr viel Arten dieser Ableitung; jede Sprache hat eine unzählige Menge derselben, und sie entstehen aus verschiedenen Ursachen. Eine der gewöhnlichsten ist der Mangel eigentlicher Wörter. Man sagt: dieser Mensch hat eine harte Seele, weil man kein eigentliches Wort hat, dasjenige auszudrüken, was der Tropus hart hier bezeichnet; andre Male entstehen sie, weil man in der Eil, und um kurz zu seyn, einen Ausdruk statt einer Umschreibung, oder auch nur, weil er sich der Einbildungskraft eher, als der eigentliche darstellt, gebraucht; wie in den Redensarten: Europa hat mehr Künste, als jeder andre Welttheil; er führt hundert Pferde an, anstatt hundert gewaffnete Reuter. Gar oft entstehen in den Tropen aus dem Bestreben, nachdrüklich zu seyn, und das, was man sagen will, dem anschauenden Erkenntniß vorzubilden. So sagt man: Er brennt vor Zorn.

Es ließe sich leicht zeigen, daß der größte Theil jeder Sprache aus Tropen besteht; davon aber die meisten ihre tropische Kraft verloren haben, und für die eigentlichen Ausdrüke gehalten werden. Wir wollen aber hier keine Abhandlung über die Tropen schreiben; wer diese Materie in ihrem ganzen Umfang gründlich behandelt sehen will, kann darüber das Werk eines französischen Schriftstellers lesen *). Wir betrachten sie hier nur in Absicht auf ihre ästhetische Kraft, in sofern sie der Rede eine ästhetische Eigenschaft geben, die Quintilian in angezogener Stelle Virtutem nennt, und die unser Baumgarten zu sehr eingeschränkt, da er sie unter das ästhetische Licht setzt. Wir halten uns aber hier nur bey dem Allgemeinen auf; weil wir die Kraft der besondern Gattungen der Tropen, in dem jedem besonders gewidmeten Artikel betrachten.

Alle Tropen haben das mit einander gemein, daß der Begriff oder die Vorstellung, die man erweken will, nicht unmittelbar, sondern vermittelst eines andern erwekt wird. Diese Verwechslung geschieht entweder aus Noth, weil man kein die Sache unmittelbar ausdrükendes Wort hat, oder aus Absichten. Aus Noth nennt man unsichtbare Dinge mit Namen der sichtbaren. So bald man aber dieser Tropen nur in etwas gewohnt wird, so verlieren sie ihre Kraft und sind wie eigentliche Ausdrüke. Bey den Ausdrüken, fassen, sehen, begreifen, sich vorstellen, erwägen, fällt

*) Verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio. Quintil. VIII, 6.

*) Traité des Tropes par Mr. Marsais.

fällt uns gar selten ein, daß sie Tropen sind.

Man kann aus gar vielerley Absichten die Begriffe verwechseln. Entweder scheuet man sich die Sache geradezu zu sagen, weil sie etwas anstößiges oder beleidigendes, oder auch blos etwas zu rohes hat. Daher entstehen mancherley Tropen. So hält man für anständiger von einem Menschen zu sagen, er habe etwas eilig gelebt, als geradezu zu sagen, er habe sich mancherley den Körper schwächenden Wollüsten ergeben. Durch dergleichen Tropen kann man manches sagen, das sich geradezu gar nicht sagen ließe. Diejenige Art Menschen, die ein besonderes Studium daraus machen, in dem gesellschaftlichen Leben alles rohe, anstössige, widrige zu vermeiden, die überall Gefälligkeit und Zierlichkeit anzubringen suchen, haben ungemein viel tropische Redensarten, die ihnen eigen sind. Sie fallen aber auch leicht in das Gezwungene und Gezierte.

Man braucht aber auch Tropen in Absichten, die jenen gerade entgegen gesetzt sind; nämlich weil der unmittelbare Ausdruk nicht stark, nicht treffend, nicht malerisch genug ist: oder mit einem Worte, weil er die Sache nicht nahe und kräftig genug darstellt. Im vorhergehenden Fall werden alle Sachen mit einem Schleyer bedekt, der das Unangenehme verbirget, und nur das Artige darin sehen läßt; in diesem aber werden sie in ihrer nakenden Gestalt gezeiget; und wo dieses noch nicht genug ist, wird ihnen sogar die Haut noch abgezogen, damit alles und jedes noch deutlicher und treffender möge gesehen werden. Der unmanierliche Mensch wird alsdann zum Bären, der grausame zum Tiger.

Endlich hat man bey Verwechslung der Ausdrüke bisweilen auch blos die Absicht, die Vorstellung leichter und sinnlicher zu machen. So sagt man von einem Menschen, der vortheilhafte Verbesserungen seiner Glüksumstände zu hoffen hat, er habe schöne Aussichten.

Aus diesen verschiedenen Absichten entstehen so unzählige Arten der Verwechslung in den Vorstellungen und Ausdrüken, daß es ein kindisches Unternehmen wäre, sie alle herzählen und bestimmen zu wollen. Noch ungereimter würde es seyn, die Erfindung und den Gebrauch der Tropen durch Regeln lehren zu wollen. Alles, was hievon überhaupt mit einigem Nutzen kann gesagt werden, besteht in allgemeinen Anmerkungen, welche einige Kraft haben können, den Geschmak in dem Gebrauche der Tropen zu lenken.

Jeder Tropus hat etwas ähnliches mit einem Zeichen. Denn aus der Vorstellung, die er unmittelbar erwekt, muß eine andre hervorgebracht werden, so daß die erste einigermaassen das Zeichen der andern ist. Aus dieser Vorstellung lassen sich verschiedene nützliche Anmerkungen herleiten. Die Zeichen müssen verständlich, auch nicht gar zu weit hergesucht seyn; sie müssen von Dingen hergenommen seyn, die allgemein bekannt sind, nicht aus Gegenständen einer besondern Lebensart, am allerwenigsten aus solchen, womit allein die geringste Classe der Menschen sich beschäftiget, sondern aus solchen, die etwas schätzbares, etwas edles haben; aus den Würkungen der Natur, aus Nationalgeschäfften, aus allgemeinen menschlichen Verrichtungen, aus Künsten und Wissenschaften, die etwas allgemeines und edles haben.

In Ansehung ihres Gebrauchs muß man auf die Ursache, die sie hervorbringt, sehen. Wie die Noth nirgend ein Gesetz erkennt, so ist es auch hier. Wo sie aus Noth gebraucht werden, da sind sie unvermeidlich, und in diesen Fällen dienen allein die

Vorhergehenden Anmerkungen. Nur muß man diese Noth nicht zur Tugend machen wollen. Immer Zeichen, anstatt der Sache selbst gebrauchen, erwekt in die Länge Ekel, und macht Ermüdung. Man würde abgeschmakt werden, wenn man allezeit in Tropen reden wollte.

Braucht man die Tropen in der zweyten Absicht, so hat man sich vornehmlich vor der Weichlichkeit und der Ueppigkeit in ihrem Gebrauche die im Grunde eine blos kindische Zierrerey ist, in Acht zu nehmen. Alles geradezu zu sagen, ist freylich oft grob, oft anstößig und manchmal beleidigend: aber auch immer viel verblümt zu seyn, alles zu schmüken, oder zu beräuchern, ist vielleicht noch widriger. Wenigstens können männliche, freye Seelen eher die erstere, als diese Ausschweifung vertragen. Es giebt Leute, die so übertrieben zärtlich sind, daß sie bald gar nichts mehr mit seinem Namen nennen dürfen, kleinmüthige, kindische, aller Nerven beraubte Seelen, die überall etwas finden, das ihnen Scheu macht, Sybariten des Geschmaks. Solche Seelen verräth ein ausschweifender Gebrauch schonender Tropen.

Auch in der dritten Absicht muß man sich vor der Unmäßigkeit hüten, welche hier allzugroße Heftigkeit verräth, so wie die vorhergehende zu viel Weichlichkeit anzeiget. So wie ein Mensch, der nichts ohne Fechten mit Händen und Füßen sagen kann, und die Erzählung der gleichgültigsten Dinge mit den seltsamsten Verdrehungen begleitet, abgeschmakt wird, so wird es auch der, welcher beständig in verstärkenden Tropen spricht, und zum Theil auch der, welcher ohne überhäufte Menge derselben sie übertreibt. Man muß hier die besondere Absicht, in welcher man spricht, oder schreibt, genau vor Augen haben, und die Lage, nebst dem Charakter der Personen, für welche man schreibt, damit man die allein untadelhafte Mittelstraße zu wählen im Stande sey.

Auch in der vierten Absicht kann der Gebrauch der Tropen gar sehr übertrieben werden. Dieses scheint besonders seit einigen Jahren in Deutschland aufzukommen, wo zu befürchten ist, daß man, wie ehedem in Griechenland und Rom, auf den ausschweifenden, sophistischen und rhetorischen Geschmak des Schönschreibens verfalle, ohne zuvor, wie bey jenen Völkern geschehen, jemals die schöne Einfalt der Natur erreicht zu haben. Man kann von gewissen Gegenden Deutschlands bald keine deutsche Schrift von Geschmak lesen, wo nicht die Tropen, die am sparsamsten als feine Würze sollten gebraucht werden, in der größten Verschwendung vorkommen. Insonderheit scheinet man sich in diejenigen verliebt zu haben, die von den zeichnenden Künsten hergenommen werden. Man hört von nichts, als von der Grazie, dem Contour, dem Colorit, dem schönen Ideal u. d. gl.

Man muß also nicht nur überhaupt im Gebrauch der Tropen sich zu mässigen wissen, sondern auch in der Wahl derselben alles Affectirte, alle Ueppigkeit und asiatische Zärtlichkeit vermeiden. Die griechischen Grammatiker haben mit einer übertriebenen Genauigkeit die Gattungen der Tropen aus einander gesetzt. Nur die vornehmsten Arten machen eine Liste von Namen, die dem guten Geschmak Gefahr drohen. Wir überlassen jedem Liebhaber, der hievon Unterricht haben will, die Mühe, sie bey jenen Schriftstellern nachzusuchen. Was von besondern Tropen uns anmerkungswürdig geschienen, ist unter folgenden Artikeln zu finden: Allegorie, Metapher, Spott, Hyperbel,

perbel Umschreibung oder Periphrasis.

* * *

Von den Tropen handeln, unter mehrern; Quinctilianus (Im 6ten Kap des 8ten Buches s. Institut.) — Ces. Chesneau de Marsais (Des Tropes ou des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue . . . Par. 1730. 8. Das Werk ist in 3 Th. abgetheilt. wovon der erste in 7 Artikeln, des Tropes en général; der zweyte, in 23 Art. des Tropes en particulier; der dritte, in 12 Art. des autres sens dans lesquels un même mot peut être employé dans le discours handelt. Er nimmt der Tropen überhaupt 19 an.) — Et Bonnot de Condillac (Im 6ten und 8ten Kap. des 2ten Buches vom 2ten Th s. Unterrichts aller Wissenschaften, S. 271 und 235 d. U.) — Domairon (Im 1ten Kap. des 2ten Abschn. vom 1ten Bde. s. Princ. gen, des belles lettres, S. 138) — G. Campbell (Im 2ten Bande, S 176. s. Philosophy of Rhetorik.) — Ch. Batteux (In s. Einleit. Bd. 4 S. 83. d. U. Ausg. von. 1774.) — J. C. Adelung (Im 1ten Bd. S. 371 und 400 s. Werkes über den deutschen Styl der 3ten Aufl.) — u. a. m. — S. übrigens den Art. Figur, S. 232 u. f.

Tropfen.

(Baukunst)

Sind kleine Zierrathen an dem Unterbalken der dorischen Ordnung. Nämlich unter jeden Dreyschlitz kommen sechs solche Tropfen in Form abgestutzter Kegel, und in eben dieser Ordnung werden sie auch an dem Kinne der Kranzleiste angebracht *). Es ist blos aus Neigung zum Gewöhnlichen, daß man sie in der Baukunst beybehalten hat, wo sie eben nichts zur Schönheit beytragen.

*) S. Kranzleiste.

Einige halten sie für Vorstellungen der Tropfen von Pech oder Wachs, welches die alten Baumeister auf die Dreyschlitze (die ursprünglich Balkenköpfe waren,) geklebet; um sie vor dem Eindringen der Nässe zu bewahren; andre halten sie für Köpfe der Zapfen, wodurch die Querbalken an die Unterbalken befestiget worden. Gegenwärtig sind sie in der That nichtsbedeutende Zierrathen, die ein Baumeister ohne Schaden des guten Geschmaks weglassen könnte.

Tropheen.

(Baukunst.)

Ursprünglich waren sie von eroberten Waffen zusammengesetzte Denkmäler, die an dem Orte des Sieges gesetzt wurden. Zur Nachahmung derselben hat man hernach in der Baukunst allerhand in Holz oder Stein ausgehauene Waffen als Zierrathen angebracht, und sie entweder in den Giebelmauren, oder auf den Gebälken und Gallerien, oder auch an den Wänden und Pfeilern der Gebäude angebracht, wie verschiedentlich an dem berlinischen Arsenal zu sehen. Die Tropheen an den Wänden sind aus Nachahmung einer Gewohnheit der Römer und vermuthlich auch andrer Völker entstanden, bey denen es bisweilen geschah, daß ein aus dem Krieg zurükgekommener Bürger die Waffen des von ihm erlegten Feindes an der Aussenseite seines Hauses aufgehangen, wo sie nach den Gesetzen, wenn auch ein solches Haus durch Kauf in andre Hände gekommen war, nicht durften weggenommen werden.

Diese Zierrathen sind hernach auf andre Arten nachgeahmt worden, da man sowol in den Aussenseiten einiger Gebäude, als inwendig in den Zimmern, andre Sachen, als Jagdgeräthe, musikalische Instrumente, Werkzeuge der Künste und Wissenschaften in wolgezeichneten Gruppen, wie angehängt,

gehänget, anbringet, die bisweilen, wiewol sehr uneigentlich, auch Tropheen genennt werden. Dergleichen sieht man in Berlin an dem Gebäude der Academie der Wissenschaften und der Academie der Künste, wodurch die Bestimmung dieses Gebäudes schon von aussenher erkannt wird.

* * *

(*) Entwürfe zu Trophaeen haben, unter mehrern, geliefert: Errard und Lochon (Div. Trophées, f. 6 Bl.) — Jean Le Pautre (Troph. d'Armes, Par. 1659. 4. 6 Bl.) — Salambier (Cahier de Cartels, Trophées etc. f. 6 Bl. Troph. des Arts und Troph. de Musique, f. 2 Bl.) — La Fosse (Suite de Cartels et de Trophées, f. 42. Bl.) — Dumont (Livre de nouv. Troph. f. 7 Bl.) — Charpentier (Deux Liv. de differ. Troph. f. 24 Bl.) — Huquier (Nouv Liv de Troph. f. 12 Bl.) - Cauu — Tardieu — u. d. a. m. — S. übrigens den Art. Verzierungen. —

U.

Uebereinanderstellung; Ueberstellung.

(Baukunst.)

In grossen und hohen Gebäuden, hauptsächlich bey Thürmen geschieht es bisweilen, daß jedes der übereinanderstehenden Geschosse seine eigne Säule hat. In diesen Fällen hat der Baumeister verschiedenes zu bedenken, um nicht gegen die Regeln anzustossen.

Was zuerst hiebey in die Augen fällt, sind, die zwey Grundsätze, auf welche das Wesentliche in der Uebereinanderstellung ankommt: daß die schwächere Ordnung oben, und die stärkere unten komme; und daß die Säulen gerade übereinander stehen, so daß die Axen der übereinanderstehenden Säulen in eine einzige senkrechte Linie fallen. Beydes sind nothwendige Regeln, deren Verabsäumung den Geschmak und das Auge beleidigen würde.

Insgemein wird die dorische Ordnung zu unterst gesetzt, darüber die jonische, und wo drey Geschosse sind, über dieser die corinthische oder römische. Auf diese Weise ist die gehörige Abstufung der Stärke und Festigkeit von unten bis oben wol beobachtet.

Die starke Ausladung der Gebälke könnte verhindern, daß man die Füße der darüberstehenden Säulen nicht mehr sehen könnte. Diesem wird entweder dadurch abgeholfen, daß die untern Gebälke weniger Ausladung über den Fries haben, als ihnen zukäme, oder daß die oberen Säulen auf eine über dem untern Gebälke weglaufende Plinthe gesetzt werden. Einige Baumeister setzen sie aus eben diesem Grunde auf Säulenstühle. Allein zu geschweigen, daß sie, weil man die Füße dieser Säulenstühle nicht sehen kann, verstümmelt aussehen, so haben sie noch dieses Nachtheilige, daß dadurch die edle Einfalt zu sehr aufgehoben wird.

Aus der andern Regel folget auch nothwendig, daß die untere Dike des Stammes der Säule, die auf einer andern steht, nicht größer seyn könne, als die obere Dike des Stammes an der darunter stehenden. Daher bekommt nothwendig jedes Geschoß seinen Model, der aus dem Model der untersten Ordnung und der Regel der Verdünnung der Stämme bestimmt werden muß. Wenn also der untere Säulenstamm um ⅕ verdünnet oder eingezogen wird, so ist der Model der zweyten Ordnung ⅘ dessen, wonach die untere abgemessen ist. Ist noch eine dritte Ordnung über der zweyten, so ist deren Model ⅘ dessen, der in der zweyten gebraucht worden, oder 16/25 dessen, der zu unterst angenommen worden *). Dieses ist schlechterdings nothwendig. Sollte es sich finden, daß dadurch eine der obern Ordnungen in andern Absichten zu niedrig würde, so weiß ein verständiger Baumeister sich durch andre Mittel, als durch Uebertretung einer so wesentlichen Regel zu helfen. Er kann die Plinthe höher machen, oder anstatt der Plinthe einen hohen, grade durch das ganze Geschoß laufenden Fuß anbringen, um die Höhe zu erreichen.

Ein Hauptumstand ist hier noch zu bedenken. Weil die Axen der Säulen nothwendig auf einander treffen müssen, die Model aber in der Höhe immer kleiner werden, so wird auch die Säulenweite in jedem Geschoß anders. Wenn sie z. B. unter 8 Model ist, so ist sie in der nächsten Ordnung 10, und in der dritten 12½ Model. Dieses kann in den Fällen, wo jede Ordnung Balken- oder Sparrenköpfe, oder Zahnschnitte hat, den Baumeister in große Verlegenheit setzen; weil auch die Mitte dieser Theile durch alle Geschosse auf einander, und allemal eine auf die Axe der Säulen treffen muß. Daher kommt es, daß auch von guten Baumeistern häufige Fehler, die daher entstehen, nicht vermieden worden sind. Um so viel mehr hat man Ursache, wegen der Ausmessung dieser Theile die Goldmannischen Regeln anzunehmen, welche allen diesen Schwierigkeiten am sichersten abhelfen. *)

*) S. Model.

* * *

Von der Uebereinanderstellung der Säulen handeln unter mehrern: Sam. Locke (Die Verbindung und Uebereinanderstellung der Säulen, oder Anweisung, wie bey der Baukunst die fünf Säulenordnungen, auf eine sehr leichte und bequeme Art, nach einer gegründeten Regel, sowohl bey geraden, als auch cirkelrunden Figuren übereinander zu setzen und zu verbinden sind, Dresden 1783 f. mit 60 K.) — Militia (Im 1ten Bd. s. Grunds. der bürgerl. Baukunst, S. 148 d. U.)

Ueberfluß.

(Schöne Künste.)

Der Reichthum in Werken der Kunst, der ihrer Würkung schadet. Es ist eine bekannte Anmerkung, daß man auch des Guten zu viel thun könne. Wir wollen dieses besonders auf die Werke der Kunst anwenden, und einigen Künstlern, denen dieses nützlich seyn kann, begreiflich machen, daß man auch zu viel Schönes zusammen häufen könne. Die Künste haben hierin vor den Veranstaltungen des gemeinen Lebens nichts voraus, noch der Geschmak am Schönen vor dem gröbern Geschmak, der auf die Befriedigung der natürlichen Bedürfnisse abzielt. Der Ueberfluß schwächt überall die Annehmlichkeit des Genusses.

Diejenigen, denen die Wahl der Mittel zur Befriedigung der natürlichen Bedürfnisse schwerer wird, als die Anschaffung derselben, genießen unstreitig weniger Vergnügen, als die,

*) S. Ordnung.

die, deren Begierden durch einige Schwierigkeiten sie zu befriedigen gereizt und deren Geschmak durch Mäßigkeit in seiner natürlichen Lebhaftigkeit erhalten wird. Eben so geht es in Sachen, die blos auf die feineren Bedürfnisse der Seele abzielen. Was für ein entzükendes Vergnügen ist es nicht, sich der Wollust, der Freundschaft und der Zärtlichkeit zu überlassen, wenn die Gelegenheit dazu etwas selten ist? Mit was für durchdringendem Vergnügen wird man nicht eingenommen, wenn man sich in einer guten Gesellschaft befindet, wo Geist, Munterkeit und Vergnügen mit Verstand und Kenntniß herrscht, wenn man sie selten genießt?

Eine reiche Bildergallerie, rührt anfänglich durch den Reichthum und die Mannichfaltigkeit, aber der Geist wird bald durch die Menge der Gegenstände zerstreuet; man hat Mühe seine Aufmerksamkeit zu sammeln, um das Vergnügen von einem Meisterstük ganz zu genießen. Ein Gemählde von der ersten Art in einem Zimmer sammelt alle unsre Sinnen zusammen, und wir genießen es ganz. Ein einziger Diamant an dem Hals, oder auf der Brust einer Schönen, reizt das Auge ungemein; aber die Menge derselben macht einen Augenblik erstaunt, und verliert bald allen Reiz.

Der Künstler versteht seinen Vortheil gewiß nicht, der das Schöne in seinen Werken aufzuhäufen sucht; denn je höher seine Gattung ist, je sparsamer muß es vorkommen. Die vortrefflichsten Gleichnisse, die häufig sind, verlieren ihre Kraft: in einem Gemählde von viel Figuren, wo jede eine Hauptfigur zu seyn verdienet; im Drama, wo jede Person unsrer ganzen Aufmerksamkeit werth wäre; in einem Tonstük, wo jeder Ton mit allen Vortheilen des Reizes und des Nachdruks vorgetragen wird, wo jede Figur tief ins Herz dringet: an allen solchen Werken ist ein schädlicher Ueberfluß. Nichts ist vortrefflicher, als die Metaphern und die starken Gedanken des englischen Dichters Young; aber ihr Ueberfluß macht sie ermüdend und gebiehrt Ekel.

Es scheinet, als wenn die ersten Kenner, sowohl unter den Alten als unter den Neuern die vornehmsten Werke der Bildhauer mehr bewundert, als die ersten Werke der Mahler. Sollte der Grund hievon in der Sparsamkeit des Schönen liegen, die in jenen größer ist? Daß die feinesten Kenner den Schriften aus den Zeiten des Augustus und Ludwigs des XIV vor denen, die unter Trajan und unter Ludwig dem XV erschienen sind, den Vorzug geben, kommt größtentheils daher, daß die letztern an Schönheiten überfließen, die in jenen mit kluger Sparsamkeit, angebracht sind.

Es ist ein ungemein schädliches Vorurtheil, zu glauben, daß man, Schlag auf Schlag unaufhörlich den Geist und die Empfindung angreifen müsse. Denn dieses ist der gewisseste Weg, nur schwach zu rühren. Der Künstler versteht sein Interesse am besten, der jeden großen Eindruk so weit von andern entfernt, daß er Zeit hat, sich völlig dem Gemüthe einzudrüken, und sich darin ganz auszubreiten. Je größer die Schönheiten in einem Werk sind, je sparsamer müssen sie vorkommen.

Ist diese Sparsamkeit auch bey der höchsten Schönheit nöthig, so ist sie es noch sehr viel mehr bey Dingen, die blos als Zierrathen anzusehen sind, wo der Ueberfluß schnellen Ekel gebiehrt. Die Anmerkungen, welche wir in dem Artikel über die edle Einfalt vorgetragen, können hieher gezogen werden. Diese ganze Betrachtung aber ist für den deutschen Künstler vorzüglich nothwendig, damit

damit er nicht, durch den Schein geblendet, die Werke andrer Völker aus dem Zeitpunkt der Ueppigkeit zu Mustern annehme, wie die ersten italiänischen Baumeister gethan haben.

Uebergang.

(Redende Künste.)

Die verschiedenen Arten, wie Redner und Dichter von einem Gedanken auf den folgenden, von einem vorgetragenen Punkt auf einen andern übergehen, verdient in der Theorie der redenden Künste besonders betrachtet zu werden; weil sie sehr viel zur Annehmlichkeit, Klarheit und dem Charakter der Rede überhaupt beytragen. Dieser Uebergang geschiehet entweder unmittelbar, so daß zwey ganz verschiedene Gedanken, ohne etwas dazwischen gesetztes auf einander folgen, oder mittelbar durch Bindewörter, oder kurze Bindesätze und Formeln, wodurch der Grund, oder die Art der Verbindung angezeiget wird.

Wir betrachten hier vornehmlich die Uebergänge, die mittelbar durch einzele Wörter oder Formeln geschehen, was von den römischen Lehrern der Redner transitus, und transitio genennt wird*). Was die Bindewörter, oder Conjunctionen, in einzelen Perioden sind, das sind die Uebergangsformeln in Absicht auf die ganze Rede. „Ohne die Bindewörter sagt ein grosser Kunstrichter, kämen in der Rede nur abgerissene zerstükte Glieder heraus, die nichts festes ausmachten. Die Rede würde, wie eine Asche von gesammelten Ausdrüken und Redensarten aussehen. Sie dienen zu verknüpfen, zu erweitern, zu vermehren, zu bedingen, entgegen zu setzen, gegen zu halten, zu entwikeln, den Zeitpunkt, die Ursache, den Schluß anzudeuten, die Rede fortzusetzen und abzuführen *)." Der historische, der lehrende, der unterhaltende Vortrag und überhaupt die Schreibart, darin mehr Verstand, als Einbildungskraft und Empfindung herrscht, können den mittelbaren Uebergang nicht entbehren; und gewiß hängt ein grosser Theil der Deutlichkeit und Annehmlichkeit des Vortrages davon ab.

In dem Vortrag einer ganz strengen Lehrart, wie z. B. in mathematischen und philosophischen Beweisen, ist man sorgfältig, jeden zum Beweis dienenden Satz durch ein Bindewort an den vorhergehenden zu hängen; man findet da immer die Wörter: *darum, nun aber, also, deswegen, folglich* u. d. gl. Denn da ist es sehr wesentlich, daß der Leser überall den genauesten Zusammenhang aller Säze vor Augen habe. Zum erzählenden Vortrage schiken sich diese Formeln nicht, weil da die Sachen nicht einen wesentlichen, sondern mehr zufälligen Zusammenhang haben. Deswegen findet man da ganz andere Arten des Ueberganges: *hierauf; inzwischen; dessen ungeachtet; nunmehr; darauf* u. s. f. Andre Gattungen des Vortrages haben wieder ihre Formeln. In dem lyrischen Gedicht aber fallen sie fast ganz weg, und der Uebergang geschieht, der Empfindung gemäß, meistentheils unmittelbar. Doch kommen auch da noch Uebergangswörter vor, die aber mehr die Art der Ausrufungswörter (*Interjectionen*) als der Bindewörter haben.

Man

*) Der Verfasser der IV Bücher über die Rhetorik an Herennius sagt: Transitio vocatur, quae, cum ostendit breviter, quod dictum sit, proponit item brevi quod sequatur, hoc modo: *In patriam cujusmodi fuerit, habetis; nunc in parentes qualis extiterit, considerate.* Quintilian spricht von den Uebergängen an mehr Orten unter dem Namen transitus.

*) Bodmer in den Grundsätzen der deutschen Sprache im VIII Abschnitt.

Man kann überhaupt anmerken, daß die verschiedenen Gemüthslagen, darin die redende Person sich befindet, auch die Verschiedenheit des Ueberganges natürlicher Weise verursache, und daß deswegen drey verschiedene Gattungen desselben vorkommen müssen, nachdem die Folge der Rede durch den Verstand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch die Empfindung bestimmt wird. In Werken, die blos auf deutlichen Unterricht gehen, werden zum Uebergang Formeln gebraucht, die auf eine gerade einfache Weise den Zusammenhang der Gedanken anzeigen; sie zeigen uns zum voraus, ob das Folgende ein Schluß sey, der aus dem Vorhergehenden gezogen wird; oder ob es eine Erweiterung, eine Einschränkung und nähere Bestimmung, ein Gegensatz des Vorhergegangenen sey; ob es wesentlich zur Sache diene, oder nur beyläufig angemerkt werde; ob es eine Fortsetzung der vorgetragenen Materie, oder etwas davon verschiedenes sey u. s. w. Kurz, diese Formeln lassen uns die ganze Methode, nach welcher der Redner denkt, in völliger Klarheit sehen, und der Vortrag bekommt dadurch ein sehr helles Licht und mancherley angenehme Wendungen.

In Werken, wo schon mehr auf Annehmlichkeit, mannichfaltige Befriedigung des Geschmaks gesehen wird, kommen künstliche, dem Geschmak schmeichelnde Formeln des Ueberganges vor, die in dem Witz, oder in der Laune des Redenden ihren Ursprung haben. Es giebt zierliche, lustige, satyrische, poßirliche und andere Arten des Ueberganges, die vielleicht eben sowol, als die Figuren, über die so sehr viel geschrieben worden, verdienten in der Rhetorik betrachtet zu werden, da sie gewiß viel zur Vollkommenheit der Schreibart beytragen.

Ein unmittelbarer Uebergang von einem Hauptpunkt, oder von einem geendigten Haupttheile der Rede auf einen neuen, hat oft etwas hartes. Man erwartet einen Wink, daß ein Hauptpunkt geendiget sey, und nun etwas neues anfange. Die Griechen bedienten sich in ihrem lehrenden Vortrag gar oft der kurzen Formel: so viel hievon, oder eines diesem ähnlichen Schlusses, oder zeigten alsdann, ohne Umschweif den neuen Punkt an, auf den sie übergiengen. Diese Art pflegte auch Winkelmann bisweilen nachzuahmen: z. B. Nach der Betrachtung über die Bildung der Schönheit ist zum zweyten von dem Ausdruk zu reden. In dem einfacheu lehrenden Vortrag dienet dieses zur Deutlichkeit. Die Redner pflegen auf eine ähnliche Weise von einen Hauptpunkte zum folgenden überzugehen, worüber die vorher angeführte Stelle aus den Rhetoricis ad Herennium zum Beyspiele dienet.

Die epischen Dichter bedienen sich bisweilen sehr feyerlicher Uebergänge, wobey sie wol gar eine neue Anrufung an die Muse thun. Ein merkwürdiges Beyspiel eines solchen höchstpathetischen epischen Ueberganges ist der Anfang des dritten Buchs im verlornen Paradies. Diese Art ist sehr schiklich, die Aufmerksamkeit aufs neue zu erweken, und den Leser in große Erwartung zu setzen; daher fast alle Dichter in der Epopöe sich derselben bedient haben.

Hingegen sind Uebergänge, die erzwungene, blos eingebildete Verbindungen der auf einander folgenden Materien enthalten, sehr frostig und kindisch, welches Quintilian an den rhetorischen Schulübungen seiner Zeit und am Ovidius tadelt*).

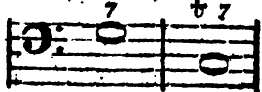
*) Illa vero frigida et puerilis est in scholis affectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam — ut

Von dem Uebergange handeln, unter mehrern: Jo. Pet. Adolphus (Medulla orator. continens omnium Transitionum formulas, Amst. 1656. 12.) — Jac. Hugues (De artificio Transit. Mag. . . Viteb. 1657. 8.) — — S. auch das dritte Buch, in der Kunst zu schreiben, von Condillac, im 2ten Th S. 388 d. Uebers. f. Untert. aller Wissensch. die 6te von Priestleys Vorlesungen — u. a. m. S. übrigens die, bey dem Art. Anordnung. S. 170 u. f. angeführten Schriftsteller. —

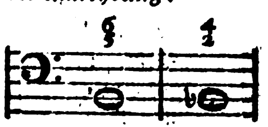
Uebergehung.

(Musik.)

Es geschieht bisweilen, daß in einem Tonstük ein Ton, oder auch wol ein ganzer Accord, der nach einem vorhergehenden natürlicher Weise und nach den gewönlichen Regeln folgen sollte, übergangen, oder ausgelassen, und an seiner Stelle der, der erst auf ihn folgen sollte, genommen wird. Dieses geschieht hauptsächlich in den Fällen, wo ein Schluß erwartet wird, aber nicht erfolget, wie in diesem Beyspiele:
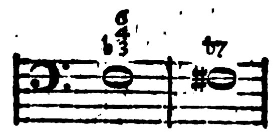


oder in der Umkehrung:

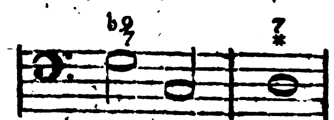


da das Gehör nach dem ersten Accord einen Schluß in die Tonica C erwartet. Die große Terz der Dominante G sollte, als Leitton, ihren Gang über sich in die Octave der Tonica nehmen. Dieses geschieht hier nicht; denn diese Terz tritt um einen halben Ton unter sich in die kleine Septime. Hier ist also nur ein einziger Ton übergangen, den das Gehör aber leicht ersetzet, so daß keine würkliche Trennung des Zusammenhanges dadurch verursacht, sondern vielmehr die Fortschreitung desto gedrungener wird.

Auf eine ähnliche Weise werden ganze Harmonien, oder Accorde übergangen, wie in folgendem Beyspiel:
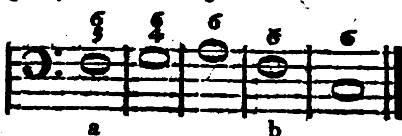


Die wahren Grundtöne sind hier Dominanten mit dem Septnonenaccord. Dieser Satz entstehet aus diesem



durch Verwechslungen der beyden Dominantenaccorde und Auslassung des ganzen Dreyklangs auf C, und dieses Grundtones selbst.

Ueberhaupt kann hier angemerkt werden, daß jeder Dominantenaccord, dessen Erwartung durch die vorhergehende Harmonie bereits erwekt worden ist, übergangen, und an seiner Stelle sogleich der Accord der Tonica genommen werden kann, da sie in so enger Verbindung stehen, daß der Zusammenhang durch die Auslassung nicht unterbrochen wird: als worauf es bey der Uebergehung hauptsächlich ankommt. Folgende Beyspiele kommen häufig vor, und sind von angenehmer Würkung:



Bey a ist der G accord, und bey b der E accord übergangen worden.

ut Ovidius lascivire in Metamorphosi solet. Inst. L. IV. c. 2.

Ueber-

Uebermäßig.
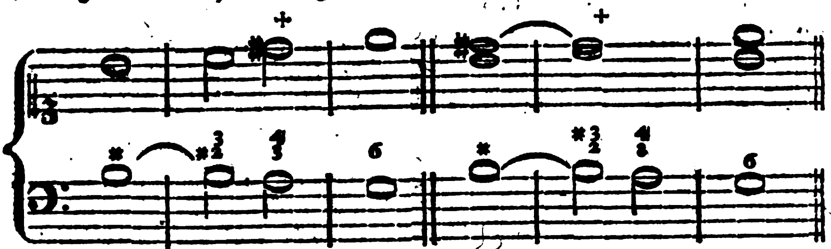
(Musik.)

So werden mit Ausnahme der Terz alle diejenigen Intervalle genennt, welche um einen halben Ton höher genommen werden, als sie in der Tonleiter des Tones, darin man spielt, liegen; als *1, die übermäßige Prime, *2. Secunde, *4. Quarte, *5. Quinte, und die in neuern Zeiten angenommene *6 übermäßige Sexte. Alle dissoniren gegen den Hauptton. Die übermäßige Terz C-*e, und übermäßige Septime C-*h sind von keinem strengen Tonlehrer für brauchbar angenommen worden; und daher giebt es auch weder eine durch die Umkehrung der übermäßigen Terz verminderte Sexte, noch eine durch die Umkehrung der vermennten übermäßigen *7 verminderte Secunde *H-c.

Da die übermäßige *2, *4, *5, und *6 außer der natürlichen Tonleiter liegen, und daher widrige Verhältnisse hervorbringen, so sind sie aus diesem Grunde im Singen sehr schwer zu treffen, und dieserwegen zu setzen verboten; es sey denn, daß man sie als Leittöne in andere Töne der Tonleiter betrachte. In diesem Falle wird das Verbot nicht so strenge genommen, daher kann man von C durch dis nach e, durch fis nach g, und von gis nach a gehen.

Aber von C durch *a nach h kann man schwerlich gehen, und man wird nicht leicht von guten Meistern in der Melodie Beyspiele davon antreffen. Man kann auch von Cdur gewöhnlicher Weise nicht nach H moll moduliren. Doch kann * A vor H vorkommen, wenn dieses H die Dominante von E moll ist.

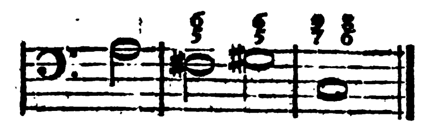
Dergleichen ehedem verbotene Fortschreitungen, z. B. bey der übermäßigen Secunde von C durch *d nach e, lassen sich dadurch entschuldigen, daß man sie so betrachtet, als wenn man einen Tausch mit einer andern Stimme übernähme. Z. B.
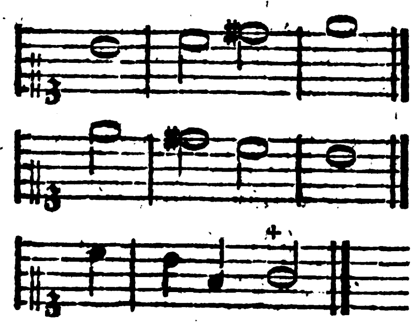


Wenn man sich der übermäßigen Fortschreitungen enthält, und sie nur auf gewisse besondere Fälle spart, so kann man außerordentliche Würkung damit hervorbringen. Im Recitativstyl kommen sie aber häufiger vor, besonders die übermäßige Quarte.

Die ordentliche große Septime ist eben so, wie die übermäßigen Intervalle, im strengen Styl melodisch zu setzen verboten; ehedem betraf das Verbot auch die große Sexte, die doch gegenwärtig in der Melodie unentbehrlich ist. Man findet alte Lehrbücher, wo unsere große Septime die übermäßige genennet wird.
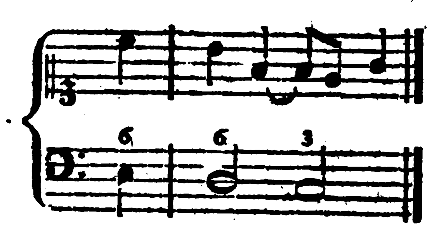
Weder die übermäßige Quinte, noch die übermäßige Sexte kommen melodisch im Absteigen vor; wol aber im Baß zuweilen die *5, zumal wenn der Baß nicht gesungen, sondern von Instrumentisten gespielt wird. Zum Beyspiel:



Weil jedes übermäßige Intervall als ein Leitton anzusehen ist, so folget, daß man nach demselben im Aufsteigen einen halben Ton über sich treten müsse, und im Absteigen einen halben Ton unter sich. Zum Beyspiel:



Der letzte Fall bey † hat nur im Recitativ statt, und ist also so zu verstehen:



Ueberredung.

(Beredsamkeit.)

Wir machen einen Unterschied zwischen Ueberredung und Ueberzeugung. Jene setzen wir in dem Beyfall, der mehr erschmeichelt, als erzwungen wird. Von der Ueberzeugung ist sie darin unterschieden, daß diese aus unumstößlichen und völlig unzweifelhaften Gründen nothwendig erfolget. Die Uebrrredung würket Beyfall und Glauben, die Ueberzeugung unumstößliche Kenntniß der Wahrheit.

Man kann, ohne sich in tiefe psychologische Betrachtungen einzulassen, aus der Erfahrung annehmen, daß die Menschen sich von jeder Sache, gegen die sie kein Vorurtheil haben, sehr leicht überreden lassen. Wer in Absicht auf die Wahrheit oder Falschheit einer Sache ganz ohne Vorurtheil ist, kann, wie eine im Gleichgewicht stehende Wage, durch jeden scheinbaren Grund überredet werden. Hingegen ist auch der, der durch Vorurtheile gegen eine Sache eingenommen ist, kaum zu überreden*), es sey denn, daß die Vorurtheile ihm vorher benommen werden.

Also kommt es bey der Ueberredung vornehmlich auf Wegräumung aller vorhandenen Vorurtheile gegen die Sache, der man die Menschen bereden will, an. Ist dieses Haupthinderniß gehoben, so ist das übrige sehr leicht. Das erste, dessen sich ein Redner zu versichern hat, ist die genaue Kenntniß der Meynungen und Vorurtheile seiner Zuhörer, über die Sache, deren er sie zu überreden hat: eher kann er weder Plan, noch Anordnung für seine Rede machen. Man sieht aber leichte, was für große Kenntniß des Menschen überhaupt, und was für genaue Bekanntschaft mit denen, die man zu überreden hat, hiezu erfodert werden. Wer nicht in die Gemüther seiner Zuhörer hineinschauen, und mit seinen Bliken so gar in die dunkelen Winkel derselben zu dringen vermag, kann nicht sicher seyn, sie zu überreden. Die scheinbaresten Gründe für eine Sache sind ohne Kraft, so lange das Vorurtheil gegen sie ist.

Nur eine gründliche Psychologie kann dem Redner die Mittel an die Hand geben, wie er die Vorurtheile der

*) Nihil facile persuadetur invitis Quintil. Inst. L. IV. c. 4.

der Menschen erfahren könne, und wie er sie zu heben habe. Mit wenigem läßt sich eine so sehr wichtige und schwere Sache nicht abhandeln: darum können wir uns auch hier in diese Materie nicht einlassen. Wir bemerken nur, daß der Redner sich ein besonderes Studium daraus zu machen habe, die Natur, und die verschiedenen Arten der Vorurtheile überhaupt, und die besondere Sinnesart seiner Zuhörer genau zu kennen. Fehlet es ihm hieran, so ist alle seine Bemühung, zu überreden, vergeblich, es sey denn, daß er ganz freye und uneingenommene Zuhörer habe.

Setzen wir nun voraus, daß die Hindernisse der Ueberredung gehoben sind, so braucht es in der That sehr wenig, die Ueberredung zu bewürken. Dieses kann durch zweyerley Wege geschehen. Der eine geht gerade gegen den Zwek, durch Gründe, die die Sache wahrscheinlich machen. Von den Beweisen, Beweisarten und Beweisgründen haben wir in besondern Artikeln gesprochen. Wir merken hier nur noch an, daß in den Beweisen, die blos Ueberredung bewürken sollen, die Hauptsache auf Klarheit, Sinnlichkeit und Faßlichkeit der Vorstellungen ankomme. Diese Eigenschaften bedeken das Schwache derselben. Wo man sich einbildet, eine Sache zu sehen, oder zu fühlen, da braucht man weiter keinen Beweis ihrer Würklichkeit. Man muß also bey diesen Beweisen mehr auf das Anschauen der Dinge, als auf das deutliche Erkennen derselben arbeiten. Gar oft liegt ein zur Ueberredung schon hinlänglicher Beweis blos in der Art, wie die Sachen vorgestellt, oder in dem Gesichtspunkt, aus dem sie angesehen werden. „Wenn du auch mit Mühe und Anstrengung etwas gutes und rühmliches thust, (sagte der Philosoph Musonius,) so vergehet die Mühe, und das Gute bleibet. Thust du etwas schändliches mit Vergnügen, so ist auch dieses vorübergehend, aber die Schande bleibt*).“ Diese Art gute und böse Handlungen anzusehen, führet schon ohne weitern Beweis auf die Ueberredung, daß man sich jener befleißigen, und daß man diese vermeiden soll.

Höchst wichtig zur Ueberredung ist es, daß die Gründe mit einem Ton der Zuversichtlichkeit, mit Lebhaftigkeit und Würde vorgetragen werden. Denn oft thut dieser das meiste zur Ueberredung. Der große Haufe, so gar schon ein großer Theil derer, die selbst denken, getraut sich selten an einer Sache zu zweifeln, die mit großer Zuversichtlichkeit und eindringender Lebhaftigkeit versichert wird. Man glaubt die Sache zu fühlen, die, als würklich, mit lebendigen Farben geschildert wird.

Ein andrer Weg zur Ueberredung zu gelangen, besteht darin, daß man die Sache gar nicht beweist, und sich sogar nicht einmal merken läßt, als wenn der Zuhörer daran zweifeln könnte. Man setzt stillschweigend voraus, das Urtheil des Zuhörers sey der Sache günstig, und spricht so davon, als wenn man blos das, was er selbst davon denkt, vorzutragen habe. Da merkt er nicht, daß man ihn führen will; er glaubt seinen Weg zu gehen, und den Redner blos zur Begleitung bey sich zu haben: und so kann man ihn, da er selbst kein Ziel hat, und blos dahin zu gehen glaubet, wohin die Phantasie ihn leitet, unvermerkt dahin führen, wo man ihn haben will.

Man setze, ein Geschichtschreiber erzähle in der Geschichte Peters des I. seine Heyrath mit Catharina. Wenn er, ohne die Frage zu berühren, ob es anständig oder nützlich sey, daß ein großer Monarch eine Person von niedrigem Stande zur Gemahlin nehme, und neben sich auf den Thron

*) S. Gell. Noct. Att. L. XVI. c. 1.

setze, die Sache dem Ansehen nach blos historisch behandelt, aber mit einiger Lebhaftigkeit sich bey der Erzählung verweilet, um den vortreflichen Charakter der Catharina zu schildern; wenn er erzählet, daß dieser Schritt den Beyfall des Hofes und der ganzen Nation erhalten habe, u. d. gl.: so wird kein uneingenommener Leser sich leicht unterstehen, von der Sache anders zu urtheilen, und jeder wird stillschweigend aus diesem Falle sich überhaupt bereden, daß der größte Monarch ohne Verletzung seiner Ehre, ohne Unanständigkeit, aus der niedrigsten Classe seiner Unterthanen sich eine Gemahlin wählen könne.

Würde man aber im Gegentheil die Geschichte von der geheimen Vermählung Ludwigs des XIV mit der Maintenon so erzählen, daß man die Bestürzung des Hofes lebhaft schilderte; daß man beschriebe, wie der Minister sich dem König zu Füßen wirft, und ihn in pathetischem Tone beschwöret, seinen Thron nicht zu beflеken u. d. gl. so würde bey dem Leser gerade die entgegengesetzte Würkung folgen. Er würde nun dafür halten, daß ein großer Herr nichts schimpflichers thun könne, als eine so ungleiche Heyrath einzugehen. So leicht ist es, das Urtheil der Menschen zu lenken, wenn sie noch nicht eingenommen sind.

Es kommt also bey der Ueberredung nicht sowol auf die Richtigkeit der Beweise, als auf die Lebhaftigkeit, womit sie vorgetragen werden, an. Gegen Vorurtheile kommt nicht leicht ein blos wahrscheinlicher Beweis auf; und wo diese nicht sind, da läßt man sich auch durch schwache Beweise, durch bloße Versicherungen, und sogar auch ohne diese, durch Erschleichung bereden. Sehr wichtig ist es dabey, daß der Redner die Kunst besitze, dem Zuhörer in seinem Urtheil vorzugreifen, ohne daß er es merke, und seinen Verstand durch die Empfindung zu lenken. Er muß schlechterdings wissen, jede Sache in dem seinem Zwek günstigen Lichte vorzustellen, und das Herz dafür zu interessiren. Es muß aber so natürlich, so gar ohne Zwang geschehen, daß der Zuhörer den Gesichtspunkt, aus dem man ihn die Sache sehen läßt, für den eigentlichsten hält, um die Sache richtig zu beurtheilen. Denn muß Ton und Ausdruk genau auf diesen Gesichtspunkt passen. Was in ein günstiges Licht gestellt worden, muß auch mit dem vortheilhaftesten Namen genennt, und mit einnehmendem Ausdruke beschrieben werden; und was in ein widriges Licht gesetzt worden, muß auch in einem Ausdruke vorgetragen werden, der ihm angemessen ist. Dieses hat vornehmlich Cicero verstanden, dessen Ausdruk allemal einnehmend, schonend, vergrößernd oder verkleinernd, hart oder sanft ist, nachdem er für, oder gegen eine Sache einzunehmen sucht.

Uebertrieben.

(Schöne Künste.)

Man übertribet eine Sache, wenn man ihr etwas zuschreibet oder zumuthet, das die Schranken ihrer Art überschreitet, und entweder unmöglich, oder doch unnatürlich und der Art, wozu die Sache gehört, zuwider ist. Es wäre eine übertriebene Zumuthung, von einem Menschen so viel Arbeit zu verlangen, als nur mehrere zu leisten im Stande sind; darum wäre es auch übertrieben, wenn man von ihm sagte, er habe so viel Arbeit gethan. Auch das ist übertrieben, wenn man das, was einer Sache zukommt, ihr in solchem Uebermaaße beylegt, daß dadurch die Art derselben geändert, und die Würkung, die man zu vermehren gesucht hat, dadurch vermindert wird. Man sagt

sagt im Sprüchwort: wer zu viel beweist, der beweiset gar nichts; und wo des Gewürzes zu viel genommen wird, da wird die Speise dadurch widrig.

Es giebt also zwey Arten des Uebertriebenen: die eine macht den übertriebenen Gegenstand schimärisch, oder unmöglich; die andere verändert seine Art, und benimmt ihm die Würkung, die man ihm durch Uebertreibung seiner Eigenschaften zu geben gesucht hat. Beyde Arten sind in Werken des Geschmaks sorgfältig zu vermeiden, weil sie von sehr übler Würkung sind.

Zu der erstern Art rechnen wir die abentheuerliche gigantische Größe der Helden in den Ritterromanen, da ein einziger bisweilen ganze Heere in die Flucht schlägt: von der andern Art ist unmäßiges Lob, oder Tadel, und andre unzeitige, die verlangte Würkung vielmehr hindernde, als befördernde Anhäufung des Guten und Bösen, des Angenehmen oder Widrigen. Wenn jemand geringer Sachen halber mit hohem Lob, oder schwerem Tadel überhäuft wird: so verfehlt das Lob oder die Rüge den Zwek, und anstatt davon gerührt zu werden, wird man verdrießlich. Ueberhaupt bestehet dieses Uebertriebene darin, daß man zu Erreichung seines Zweks mehr thut, als man thun sollte, und sein Geschütz überladet, daß es entweder zerspringt, oder sonst seine Würkung verlieret. Mancher will uns vergnügt machen, und schweift so aus, daß wir verdrießlich werden; oder er will unser Mitleiden erweken, und bewürkt nur Abschen.

Das Uebertriebene der erstern Art entstehet aus Mangel der Beurtheilung. Wer die Schranken, die in der Natur jeder Art der vorhandenen Dinge vorgeschrieben sind, nicht zu bemerken im Stand ist, wird von einer lebhaften Phantasie leicht verleitet, ihnen Eigenschaften anzudichten, die das Maaß ihrer Kraft überschreiten. Es ist also vornehmlich ein Fehler schwacher Köpfe von etwas wilder Einbildungskraft, daß sie alles über die Maaße vergrößern, oder verkleinern, weil sie die wahren Kräfte der Natur nicht kennen. Doch kann auch ein allgemeines Vorurtheil der Zeit scharfsinnige Köpfe zu diesem Uebertriebenen verleiten. Wenigstens kann man den Corneille, der die Charaktere seiner tragischen Helden sehr oft übertreibet, nicht des Mangels an Einsicht und Scharfsinn beschuldigen: aber der Geschmak seiner Zeit war noch etwas romanhaft und abentheuerlich.

Die andere Art des Uebertriebenen scheint aus Mangel des feineren, oder des richtigen Gefühles zu entstehen. Es giebt Menschen von so schwachem Gefühl, daß ihnen kein Gegenstand in seinen natürlichen Schranken groß oder schön genug ist: sie merken nicht, daß ein Mensch betrübt ist, wenn er nicht kindisch klagt und weint; oder daß er zornig ist, wenn er nicht raset und alles um sich herum zerstöret. Darum übertreiben sie auch alles, wenn sie andre in Empfindung setzen wollen. Ein lautes Geschrey machen, heißt bey ihnen verständlich reden; heulen nennen sie weinen; gewaltsame Sprünge und Geberden sind ihnen Tanz. Hingegen ist stille Größe, nach ihrem stumpfen Gefühl, Mangel an Leben; ein tiefsitzender Schmerz Unempfindlichkeit; ein sanftes, aber inniglicheß Vergnügen Gleichgültigkeit. In diesem Fall artet das Uebertriebene ins Grobe und Pöbelhafte aus; denn insgemein fehlet dem Pöbel das feinere Gefühl, das Große, das mehr den innern, als den äußern Sinnen empfindbar ist, zu bemerken. Daher kammt in den Tragödien das Heulen und Wehklagen, wodurch einige rühren, das Abscheuliche in Schandthaten, wodurch sie Abschen erwe-

erweken, und das Entsetzliche und Gewaltsame in den Unternehmungen, wodurch sie Furcht oder Bewundrung erregen wollen.

Das Uebertriebene kann aber auch aus einem verzärtelten Geschmak und Weichlichkeit herkommen. Wie es Menschen von stumpfem Gefühl giebt, deren Seele ein hartes Gehör hat, das nichts vernimmt, wenn man nicht übermäßig schreyt: so giebt es auch im Gegentheil solche, die den Blödsichtigen gleichen, die vom hellen Tageslichte geblendet werden und nicht eher, als in der Dämmerung die Augen aufthun. Diese sind gewohnt, die Sachen ins Kleine zu übertreiben, und alles so zu verfeinern, daß es seine natürliche Kraft verlieret. Es geht ihnen, wie den Wollüstlingen, die keinen Geschmak an natürlich wolschmekenden Speisen mehr haben. Sie wollen nicht vergnügt, sondern sinnlich entzükt seyn; statt einer ruhigen Empfindung der Zärtlichkeit, sehnen sie sich nach gänzlicher Zerfließung des Herzens. Deswegen suchen sie alles so sehr zu verfeinern, daß sie nur noch die Quintessenz der Dinge behalten. Daher kommt so viel übertriebener Witz, so viel übernatürliche Spitzfündigkeit der Empfindung, so viel wollüstige Künsteley in Wendung und Ausdruk, so viel sybaritische Schonung, wo das Herz mit einiger Dreistigkeit sollte angegriffen werden.

Am meisten zeiget sich diese übertriebene Verfeinerung in der gegenwärtigen Musik, besonders in den Opern, wo der einfache das Herz einnehmende Gesang gänzlich verdrängt ist, und einem blos wollüstigen Kützeln des Gehöres hat weichen müssen. Es scheint, daß mancher Sänger völlig vergessen habe, daß er die Gemüther der Zuhörer in Empfindung zu setzen habe, und daß er sein Verdienst darin suche, wie eine Nachtigall zu gurgeln, oder seine Stimme so hoch zu treiben, als ein Canarienvogel.

Dieses ist die schlimmste Art des Uebertriebenen, weil es den Menschen allmählig des natürlichen Gefühles beraubt, und ihn gewöhnt, gleichsam von Luft zu leben, oder sich von Dünsten zu nähren, die doch keine Nahrung geben. Insgemein schleicht sich dieses Uebertriebene allmählich ein, nachdem die schönen Künste den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht haben. Denn die hernach kommenden Künstler suchen alsdann ihre Vorgänger, die sie auf dem geraden natürlichen Wege des Geschmakes nicht mehr übertreffen können, durch allmählige Verfeinerung zu übertreffen. Darum ist es eine seltsame Erscheinung in Deutschland, daß sich die übertriebene Verfeinerung bereits hier und da äußert, ehe wir die höchste Stufe der Vollkommenheit würklich erreicht haben. Aber wir sind nicht ohne Hoffnung, daß die Kritik sich dem einreißenden Uebel noch zu rechter Zeit mit gutem Erfolg widersetzen werde.

Man erlaubt dem comischen Dichter und dem Schauspieler, und rathet ihnen sogar, die Sachen etwas zu übertreiben. Der Schauspieler muß allerdings in Stimme und Gebehrden etwas auf die Entfernung, in der er von dem Zuschauer steht, rechnen, weil diese sein Spiel etwas schwächt. Deswegen thut er wol, wenn er durchaus etwas über die Natur herausgeht; und der Zuschauer wird ihn nicht übertrieben finden, wenn er nur nicht die Gränzen zu weit überschreitet. Der Dichter scheinet nur da aus den Schranken heraustreten zu können, wo die Charaktere der Personen und die Handlung selbst etwas matt ist. So hebt das etwas Uebertriebene der Charaktere in dem Postzug das ganze Stük, das in den blossen Schranken der Natur wenig reizen würde.

Ueber,

Ueberzeugung.

(Beredsamkeit)

Wir sind von der Wahrheit einer Sache nur alsdann überzeuget, wenn wir durch inneres Gefühl empfinden, daß kein Zweifel dagegen statt habe. Bey der Ueberredung können noch Zweifel, oder Ungewißheiten statt haben; aber entweder zeigen sie sich uns nicht, oder sie sind nicht stark genug unsere Meynung oder unser Urtheil zurükzuhalten. Die wahre Ueberzeugung entsteht blos aus dem würklichen Gefühle, daß die Sache nicht anders seyn könne, als so, wie wir sie erkennen. Sie wird aber selten anders, als durch strenge, förmliche Vernunftschlüsse bewürkt; es sey denn, daß sie aus Gegeneinanderhaltung blos zweyer ganz einfachen Begriffe folge, wie die Grundsätze, die man Axiome nennt, als z. B. dieser: daß das Ganze größer ist, als einer seiner Theile. Es gehört nicht hieher zu zeigen, wie die strengen Beweise, die zur Ueberzeugung führen, zu geben seyn. Für den Redner schiken sich die strengen philosophischen Beweise, die in dem wissenschaftlichen Vortrage nöthig sind, nicht. Für seine eigne Ueberzeugung aber muß er sie, wo sie statt haben, zu geben wissen. Nur als Redner muß er sie ganz anders vortragen.

Wahre Ueberzeugung der Zuhörer kann nur der Redner bewürken, der selbst überzeuget ist. Wir setzen also hier die Ueberzeugung des Redners voraus, und haben nur zu betrachten, wie er sie andern mittheilen soll. Ist er durch den mühsamen Weg einer genauen Untersuchung zu der Richtigkeit und Vollständigkeit der Begriffe, sodann zu ihrer deutlichen Entwiklung, und dadurch zur Ueberzeugung gekommen: so muß er nun diesen Weg, den er mit vieler Mühe zurükgelegt hat, wie von einer Höhe übersehen; alle seine Krümmungen und steilen Sprünge bemerken; um zu erforschen, wie er sie gerade und eben zu machen habe. Denn das, was ihm schwer gewesen, muß er dem Zuhörer leicht machen. Im Grund hat also der Redner zur Ueberzeugung seiner Zuhörer keinen andern Weg zu nehmen, als den, durch welchen der Philosoph geht; beyde geben Beweise, die im Wesentlichen dieselben sind. Was aber der Philosoph allgemein, abstrakt und kurz gedrungen sagt, wird von dem Redner durch besondere klare und leichtfaßliche Vorstellungen dem Anschauen ausführlich vorgebildet. Ein solcher Beweis ist im Grunde nur eine rhetorische Erweiterung eines strengen philosophischen Beweises. Wie der Philosoph die Begriffe durch Erklärungen deutlich und bestimmt angiebt, der Redner aber durch Abbildung oder Vorzeigung der besondern Dinge, aus deren Betrachtung sie sinnlich gefaßt werden: so unterscheiden sich beyde in ihren Arten zu beweisen.

Der Redner hat also zur Ueberzeugung seiner Zuhörer weit mehr zu thun, als der Philosoph; er muß den Beweis, gerade so, wie dieser, erfinden und vortragen: alsdann aber hat er erst den Text seiner Rede, oder wenn man will, den Grundriß derselben. Nun muß er aus diesem Grundriß ein Gebäude aufführen, dessen Festigkeit und andre nach dem Zwek erforderliche Vollkommenheiten nicht blos Kenner einsehen, sondern jeder Mensch von gesunder Beurtheilung ohne große Mühe bemerke. Ich halte dieses für das Höchste in der Kunst des Redners, weil er hiezu sowohl seine Materie, als das, was zur Kunst der Rede gehört, in einem hohen Grad in seiner Gewalt haben muß.

Das Uebliche. Costume.
(Schöne Künste.)

Ist in Vorstellungen, die aus der Geschichte der Völker genommen sind, das Zufällige, insofern es durch die allgemeine Gewohnheit des Volks und der Zeit, woraus der Gegenstand genommen ist, bestimmt wird; oder das, was mit den Moden und Gebräuchen der Völker und der Zeiten übereinkommt: wenn Römer als Römer, Griechen als Griechen, gekleidet sind, römische und griechische Gebräuche beobachten, und überhaupt in dem wahren Charakter ihrer Zeit vorgestellt werden, so sagt man, das Uebliche sey dabey beobachtet.

Die Beobachtung des Ueblichen ist bisweilen nothwendig, allezeit aber schiklich. Nothwendig kann sie in Gemählden werden, weil sie oft das beste Mittel ist, den Inhalt des Stüks genau zu bezeichnen. Man erkennt oft aus dem Ueblichen sogleich das Volk, die Zeit, den Stand der Personen, und dadurch den Inhalt. Schiklich ist es überall, weil es der Vorstellung hilft, wenn man sich in die Sitten der Zeiten setzet, und weil auch die Neuigkeit, die das Uebliche einer Vorstellung aus entfernten Zeiten oder Orten giebt, die Aufmerksamkeit reizet. Grobe Fehler gegen das Uebliche sind sehr anstößig. Unter den Mahlern hat keiner schwerer dagegen gesündiget, als Paul der Veroneser, der die Jünger Christi allenfalls in Kleidern, die den spätern Mönchsorden eigen sind, vorstellt. Selbst der große Raphael, der sonst in allen Stüken so viel Verstand zeiget, ist nicht von Fehlern gegen das Uebliche frey. Er hat eine heilige Familie in einem Stall gemahlt, der mit corinthischen Säulen ausgeziert ist.

Der Mahler ist aber nicht der einzige Künstler, der sich an das Uebliche zu halten hat; sie müssen es alle thun, wo sie Dinge aus der Geschichte fremder Völker vorstellen. Es ist eben so anstößig, wenn die französischen Trauerspieldichter einem König von Sparta oder Mycene den Pomp und die Sprache eines persischen, oder eines heutigen großen Monarchen beylegen, als wenn ein Mahler ähnliche Fehler begeht.

In der Aufführung der Trauerspiele ist es ungereimt, die alten Helden Roms und Griechenlandes in der gothischen Tracht, aus den Zeiten der irrenden Ritter, oder ihre Gemahlinnen in großen Fischbeinröken zu sehen. Ich möchte zwar hierin keine pedantische Genauigkeit empfehlen; denn die Schaubühne hat nicht den Zwek, uns in alten Moden und Gebräuchen zu unterrichten: aber das Uebliche muß doch, nicht bis zur Beleidigung übertreten werden; weil in diesem Falle die Zuschauer, die Kenntniß der Sachen haben, in ihrer Aufmerksamkeit auf die Hauptsachen gestört werden.

Es gehöret aber weitläuftige historische Kenntniß dazu, wenn der Künstler das Uebliche überall beobachten soll. Doch werden auch die Hülfsmittel dazu nach und nach allgemeiner verbreitet. Die Kenntniß der griechischen, römischen und andrer Nationalalterthümer hat sich bereits ziemlich weit in das lesende Publikum ausgebreitet; und es würde gegenwärtig keinen sehr großen Aufwand erfodern, zum Gebrauch der Kunstschulen fast alles zusammen zu bringen, was zum Unterricht in dem Ueblichen der berühmtesten alten Völker erfodert wird.

Der Herr von Hagedorn hat in seinen Betrachtungen über die Mahlerey eine artige Wendung gewählt, seine Gedanken über die Wichtigkeit dieses Punkts an den Tag zu legen, da er den Abschnitt, der davon handelt, Erinnerungen an das Uebliche überschrieben hat. Dadurch schei=

scheinet er anzuzeigen, daß man dem Künstler hierüber keine strenge Gesetze vorschreiben soll. Es ist freylich nicht alles, was zum Ueblichen gehört, gleichwichtig, und man kann dem Künstler darin immer mehr übersehen, als dem Gelehrten, der in einer todten Sprache schreibt, und gegen das Ubliche darin anstößt. Angenehm muß es aber allemal für Kenner seyn, wenn sie es auch in Kleinigkeiten genau beobachtet finden.

* * *

Von dem Ueblichen überhaupt handeln, unter mehrern: Ame Claude Gr. Caylus (Der s. Tabl. tirés de l' Iliade, Par. 1757. 8. finden sich Observat. gen. sur le Costume.) — C. L. v. Hagedorn (Von dem Ueblichen überhaupt, und den Hülfsmitteln zur Kenntniß desselben; von dem Ueblichen nach der Fabel; von dem Ueblichen nach der Geschichte, die 15te-17te s. Betracht. über die Mahlerey, S. 198 u. f.) — Frz. Algarotti (Im 8ten Abschn. s. Versuches über die Mahlerey, S. 115 d. U.) — Der 9te Abschn. in der Theoret. Abhandl. über die Mahlerey, Frft. 1769. 8. — A. Tischbein (Im 3ten Buche des ersten Thls. s. Unterr. zur gründl. Erlernung der Mahlerey.) — Frz. Christph. v. Scheyb (Im 19ten Abschn. des 1ten Thls. S. 212. s. Orestrio.) — C. L. Junker (In s. Grundsf. der Mahlerey, S. 65.) — W. Becker (Vom Costume an Denkmälern, Leipz. 1776. 8.) — A. H. Mertens (In der 9ten s. Vorles. über die zeichnenden Künste, S. 373.) — Christph. Lud. Reinhold Im 15ten Abschn. s. Zeichen- und Mahlerschule.) — Ein Auss. über das Studium des Kostume, im 25ten Hefte, S. 59 der Meuselschen Miscellaneen. — Auch finden sich vortrefliche Bemerkungen darüber in Jos. Reynolds Seven Discourses. — —

Von den Fehlern wider das Uebliche in einzeln Fällen, mit besondern Anweisungen auf richtige Darstellung: Giovand. Gilio da Fabbrinano (Der 2te s. Due Dialoghi . . Camer. 1564. 4. handelt dagli errori de' Pittori circa le storie, con molte annotaz. sopra il giudicio universale dal Buonarotti . . .) — Joh. Molanus (De Pictur. et Imagin. sacris . . . de vitandis circa eas abusibus, et earum significationibus. Leov. 1570. 1594 8.) — Hilscher (Curiöse Gedanken von den Fehlern der Mahler, bey Abbildung der Geburt Christi, aus dem Lateinischen durch M. M. Dresden 1702. 12. Das Original ist mir nicht bekannt.) — Pelletier de Rouen (In den Mem. de Trev. v. J. 1704 und 1705 finden sich verschiedene Abhandl. von ihm über die Fehler der Mahler bey Darstellung von geistl. Gegenständen.) — H. Horn, unter dem Nahmen Balsnicensis (Erbauliche Nachr. von allerhand Irrthümern der Mahler, in der biblischen Geschichte . . Frft. 1723. 8.) — J. Ch. von Belitz (Irrthümer und seltsame Einfälle der Mahler, in Abbildung der Leidens- und Sterbensgeschichte J. Chr. . . Wittenb. 1730. 8. 1749. 8.) — Jos. Mery de la Canorgue (Theologie des Peintres, Sculpteurs, Grav. et Dessinat. . . . Par. 1765. 12. Aus dem Werke des Molanus gezogen.) — Ungen. (Obser-vat. histor. et crit. sur les erreurs des Peintres, Sculpt. et dessinat. dans la representation des sujets tirés de l' Historie sainte . . . Par. 1765. 12. 2 Bde. Deutsch, Leipz. 1772, 8.) — Phil. Rohr (Sein, unstreitig schon viel älterer, Pictor errans ist mir nicht weiter bekannt, als daß darin die, von den Mahlern, in Abbildung christlicher Geschichten, begangenen Fehler gerügt werden.) — —

Abbildungen vom Ueblichen überhaupt haben, unter mehrern, geliefert: Ces. Vecelli (Raccolta degli abiti di diverse nazione, Ven. 1554. 8. Verm. Ebend. 1664. 4.) — Ferd. Bertel (Omnium fere Gentium Habitus, Ven. 1565. 4. 60 Bl.) — Piet. Bertelle

tefti (Diversarum Nation. habitus. . Ven. 1594. 1597. 3 Th. 254 Bl.) — Bern. Picart (Cerem. et Coutumes religieuses de tous les peuples du monde . . . Amst. 1723. f. 9 Bde. Par. 1762. f. 9 Bde. 1785. fol. 4 Bde. überh. 254 Bl. Ob die Hist. gen. et partic. des religions et du culte de tous les peuples du monde, welche, nach Zeichnungen von Moreau auf 300 Bl. erscheinen und an die Stelle dieses Werkes treten sollte, vollendet worden ist, weiß ich nicht.) — And. Bardon (Cost. des anc. Peuples . . Par. 1772 - 1776. 4. 31 Lagen, über 300 Bl. Redig. p. Cochin 1785. 4. 1792. 4. 4 Bände. Nachgestochen zu Leipz. 1776 u. f. 4. vier Hefte, jedes zu 12 Bl.) — And. Lens (Le Costume, ou essai sur les habillemens et les usages de plusieurs peuples de l' Antiquité, prouvé par des Monumens, Liege 1776. 4. Deutsch durch G. H. Martini, Dresd. 1784. 4.) — Recueil d' Estamp. represent. les Grades, les Rangs et les Dignités de toutes les Nations existantes, Par. 1780. f. — Silv. Maréchal (Costumes civ. actuels de tous les peuples connus, Par. 4. 4 Bde.) — J. C. Bar (Rec. de tous les Costumes des Ordres religieux et militaires . . Par. 1778. 4) — — Von einzeln Völkern: Divers Habillemens suiv. le Costume d' Italie, d' après les desseins de Mr. Greuze, gr. p. Moitte, Par. 1768. f. 24 Bl. — J. Strutt (Views of the Manners, Customs, Arms, Habits of the Inhabitants of England. from the Saxons to the present Time. 1775. 4. 3. Bde. mit 157 Kupfern.) — Juan de la Cruz Cono y Holmedilla (Colleccion de Trajes de España, tanto antiguos come modernos . . . Mad. 1777. f. 2. Bde.) — Devere (Cost. Espagnoles, anc. et modernes . . .) — Beschreibung aller Nationen des Rußischen Reichs . . . Petersb. 1775. 4. mit K. — —

Vom Ueblichen in Ansehung des Drama, handeln, unter mehrern: Vinc. Gravina (Im 14ten, 15ten, 17ten, 18ten und 19ten Abschn. s. Schrift Della Tragedia.) — Piet. de' Conti di Calepio (Im 5ten Kap. s. Paragone, und zwar dell, osservanza delle regole spettanti a' costumi.) — J. El. Schlegel (In s. Demokrit, einem Todtengespr. im 3ten Th. S. 177. s. W.) — Chr. Mylius (Von der nöthigen Wahrscheinlichkeit bey der Vorstellung von Schauspielen, im 30ten St. der Beytr. zur Crit. Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. S. 297.) — u. a. m.

Uebungen.

(Schöne Künste.)

Sind Arbeiten des Künstlers, die keinen andern Zweck haben, als die Erlangung der zur Kunst nöthigen Fertigkeiten. Man weiß aus gar viel Beyspielen, daß Uebungen zu bewundrungswürdigen Fertigkeiten führen. Die Kunststücke der Gaukler, der Seiltänzer und Taschenspieler sind bekannte Beweise davon. Daher sagt ein schon altes Sprüchwort, daß Uebung den Meister macht. Fleißige und tägliche Uebungen sind demnach mit dem Studium der Kunst nothwendig zu verbinden, wenn man ein Künstler werden will. Wie aber zu den Künsten innere und äussere Fertigkeiten erfodert werden, so giebt es auch zweyerley Uebungen. Durch die innern erwirbt man sich die Fertigkeiten des Geistes und des Herzens, z. B. die Fertigkeiten, schnell zu fassen, richtig zu beurtheilen, viel auf einmal zu übersehen, richtig und fein zu empfinden. Durch äussere Uebungen der Sinnen und andrer Gliedmaaßen des Körpers erlanget man die Fertigkeiten, genau zu sehen, das Augenmaaß, ein feines und viel umfassendes Gehör, eine leichte und zu jeder Bewegung geschickte Hand u. s. f. Es wäre sehr überflüßig, hier jeder zu den verschiedenen Künsten nöthigen Fertigkeit besonders

ders Erwähnung zu thun; die Sachen sind bekannt. Aber wichtig ist es, jungen Künstlern zu sagen, daß das größte Genie zur Kunst die Uebung nicht entbehrlich mache; daß Apelles selbst es sich zur Regel gemacht, keinen Tag, ohne einige Pinselstriche zu thun, vorbey gehen zu lassen, und daß durchgehends die größten Künstler in jeder Art dieselbe Regel beobachten, und ihre Größe zum Theil dadurch erlanget haben.

Ist aber die Uebung selbst für Meister so nothwendig, so mag der Schüler und der noch junge Künstler die Nothwendigkeit fleißiger Uebungen daraus abnehmen. Die Bildung des künftigen Künstlers muß in der frühesten Jugend, ich möchte bald sagen, in der Kindheit mit äußern Uebungen anfangen. Zu den zeichnenden Künsten muß die Hand und das Auge, zur Musik die Finger oder nach Beschaffenheit der künftigen Ausübung der Mund, oder die Kehle, und zugleich das Ohr, zu den Künsten der Rede die Werkzeuge der Sprache, und auch das Gehör, zuerst geübet werden. Später wird man zu vielen Uebungen zu verdrossen, weil das Gemüth schon zu sehr mit andern Gegenständen beschäftiget ist; sie werden schon schwerer, weil die Gliedmaßen schon anfangen, etwas von ihrer Geschmeidigkeit zu verlieren, und vielleicht auch deswegen, weil der Eindruk, den jede einzele Uebung macht, und davon etwas fortdauernd seyn muß, schon etwas von seiner Lebhaftigkeit zu verlieren anfängt.

Wichtig ist es dabey, daß man allmählig vom Leichtern auf das Schwerere steige. Es wäre zu wünschen, daß man für jede Kunst so vollständige und so wol überlegte Anweisung für die ersten Uebungen der Kunst hätte, als die sind, die Quintilian für den künftigen Redner gegeben hat.

Bey den innern Uebungen muß man bey den sogenannten untern Seelenkräften, dem Gedächtniß, der Einbildungskraft, und der Kraft zu fassen und zu empfinden anfangen, und hernach die höhern Kräfte zu beobachten, zu vergleichen, zu entwikeln, zu beurtheilen u. s. w. durch Uebung anstrengen.

Zu wünschen wäre es, daß einer unsrer besten Psychologen sich die Mühe gäbe, eine allgemeine Asketik oder Wissenschaft der Uebungen zur möglichst vollkommenen Entwiklung der Fähigkeiten der Seele zu verfertigen. Dann könnte man daraus auch die besondern Anweisungen zu den innern Uebungen der Künstler herleiten.

Durch eine gewöhnliche Metonymie werden auch solche Werke, die Künstler zur Uebung verfertigt haben, Uebungen genennt. Man giebt ihnen auch den Namen der Studien, weil sie im Französischen études genennt werden. Dergleichen Uebungen großer Meister werden von Kennern sehr gesucht. Insgemein übertreffen sie in besondern Theilen der Kunst die würklich nach allen Theilen ausgearbeiteten Werke. Denn bey den Uebungen siehet der Künstler insgemein nur auf das Eine, darin er sich übet, verfähret deswegen freyer, und wird durch andre zu einem völlig ausgearbeiteten Werk der Kunst gehörige Theile in dem Feuer der Arbeit nicht gehemmt. Wer sich blos in der Zeichnung des Einzelen übet, wird weder durch das Colorit, noch durch die Anordnung, die der äußersten Vollkommenheit der Zeichnung bisweilen hinderlich sind, in Verlegenheit gesetzt. So wird der Tonsetzer, der sich in Harmonien übet, durch die Schwierigkeit der Melodie, des Takts und des Rhythmus nicht gehemmt, und kann deswegen auf Erfindungen kommen, die er nicht würde gemacht haben, wenn er

er bey der Arbeit auf alles zugleich hätte sehen müssen.

Umfang.

(Musik.)

Bedeutet den Abstand des tiefsten Tones eines Instruments, oder einer Stimme, bis zum höchsten. Von dem Umfange des ganzen Tonsystems haben wir am Ende des Artikels System gesprochen. Wichtig ist für den Tonsetzer die genauere Kenntniß des Umfangs jeder Stimme und jedes Instruments, damit er nichts setze, das sie nicht erreichen können. Denn in diesem Falle, der öfterer vorkommt, als man denken sollte, fallen entweder einige Stimmen in einzelen Stellen ganz aus, oder die Sänger und Spieler nehmen anstatt der ihnen vorgeschriebenen Töne andere, wodurch die Harmonie verdorben wird. Von dem Umfange der verschiedenen Singestimmen ist am gehörigen Orte gesprochen worden*), also ist hier noch der Umfang der vornehmsten Instrumente zu betrachten.

Zuerst vom Waldhorn. Der Umfang dieses Instruments, und seine natürlichen Töne in jeder Höhe desselben, sind vielen Tonsetzern, und sogar manchem Waldhornisten selbst, nicht hinlänglich bekannt. Er ist von fünf vollen Octaven; nämlich von C (16 Fußton) bis c ($\frac{1}{2}$ Fußton) Aber die zwischen den beyden äußersten Gränzen liegenden Töne des Systems sind nicht mit gleicher Leichtigkeit zu erhalten. Ueberhaupt muß man bemerken, daß das Waldhorn, so wie die Trompeten, die Töne, wo nicht besondere Kunst sie verändert, natürlicher Weise nicht nach unserm diatonischen System, sondern nach der harmonischen Progreßion der Zahlen, angiebt. Nämlich, wenn man die Töne durch das Verhältniß der Länge der Sayten ausdrükt, und den tiefsten Ton 1 nennt: so verhalten sich die Töne im Aufsteigen, wie die Zahlenprogreßion 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, u. s. f., oder nach den Schwingungen der Sayten, wie die Folge der natürlichen Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. u. s. f. Man kann sich also die Töne, die in dem Umfang des Waldhorns liegen, folgendermaaßen vorstellen:

C.	C.	G.	c.	e.	g.	b.*	c.	d.	e.	f.*	g.	a.*	b.*	h.	c.	u. s. f.	bis c.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	- - -	32.

Hiebey müssen wir anmerken, daß die mit * bezeichneten Töne nicht gerade die sind, die in unserm diatonischen System mit diesen Buchstaben bezeichnet werden, sondern etwas niedriger, oder höher; so daß der Waldhorniste, um die wahren diatonischen Töne b, f, a, b, herauszubringen, sein Instrument im Blasen temperiren muß. Merkwürdig aber ist es, daß in der untersten Octave C - C, dem Spieler alle halben Töne unsers zusammengesetzten Systems eben so leicht werden, als in der obersten Octave c - c, da sie in der zweyten C - c, nur mit großer Mühe und Kunst herauszubringen sind. Indessen bedient man sich der untersten und obersten Octave in Ripienstimmen nicht, sondern nur für Solospieler. Der Tonsetzer thut überhaupt wol, wenn er für die Ripienstimmen dem Waldhorn keine Töne vorschreibt, als die sich von 2 bis 16 in dem vorstehenden Verzeichnisse finden.

Es wird auch nicht überflüßig seyn, hier anzumerken, daß das Waldhorn seine

*) S. Stimmen.

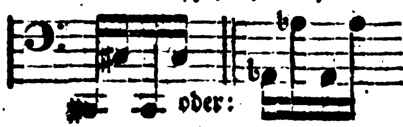
seine Töne um eine Octave tiefer angiebt, als der für dieses Instrument gebräuchliche Violinschlüssel sie anzeiget; weil man nicht nöthig gefunden, einen eigenen Schlüssel für das Waldhorn anzunehmen.

Von der Trompete gilt alles, was hier über das Waldhorn angemerkt worden, mit der Einschränkung, daß sie in der Tiefe um eine Octave höher anfängt, und in der Höhe eine Octave mehr hat. Ihr Umfang ist also von C bis c̿, oder in Zahlen von 2 bis 64, nach den Einschränkungen, die wir über die Töne des Waldhornes bemerkt haben.
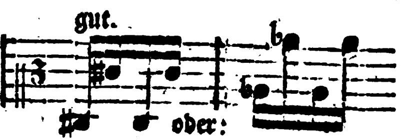
Der Umfang der Violine ist in der Tiefe vom g ohne Einsetzung einer höhern Applicatur bis ins h̿. In Ripiensachen geht man selten über d̿.

Von Hasse hat man sowol Arien als Sinfonien, wo er für die erste Violine bis ins e̿ gesetzet hat.

Das Violoncell fängt in der Tiefe vom großen C an, und gehet ohne höhere eingesetzte Applicatur bis d̄ oder ē. Man findet aber häufig Sachen, in welchen bis ḡ gesetzt ist, sogar von Hasse, welcher doch am allerbequemsten für Ripienstimmen gesetzet hat. Bey diesem Instrument hat man sich vornehmlich in Acht zu nehmen, daß in der ganz untersten tiefsten Octave keine geschwinde Passagien gesetzt werden; weil erstlich bey kleinen Intervallen daraus nur ein undeutliches Poltern wird, zweytens bey weitem die Töne nicht gespannet werden können, besonders Octaven in Sechzehntheilen, als:



Die Viola hat die Gleichheit des Umfanges mit dem Violoncell gemein, nur daß sie um eine Octave höher ist: weil die Mensur des Instruments aber kürzer ist, so fällt auch die Regel weg, Octaven in Menge nach einander zu setzen.



Der Umfang der Flöte ist von d̄ bis g̿, auch wol bis a̿: indessen pflegen gute Componisten selten über e̿ zu setzen, besonders in Ripiensachen.

Die Hoboe geht von c̄ bis d̿ in Ripiensachen; Solospieler gehen, wie die Violinisten, viele Töne höher.

Das Fagot geht von B bis ḡ, ā, auch wol b̄ in die Höhe. Der Umfang der Ripiensingstimmen ist schon an andern Orten angezeiget.

Umkehrung.

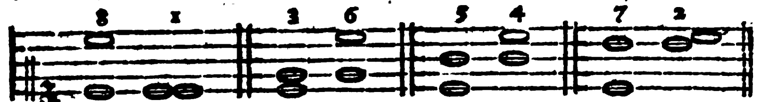
(Musik.)

Dieses Wort hat in der Musik verschiedene Bedeutungen. 1. Das, was wir an verschiedenen Stellen dieses Werks die Verwechslung eines Accords genennt haben, wird auch Umkehrung desselben genennt. Davon sprechen wir in einem besondern Artikel *). 2. Durch die Umkehrung eines Intervalls verstehet man die Versetzung eines der beyden Töne um eine Octave höher, oder tiefer, wodurch die Natur des Intervalls verändert wird. Durch diese Umkehrung wird die Octave zum Unisonus, die Terz zur Sexte,

 die

*) S. Verwechslung.

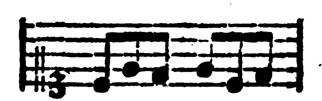
die Quinte zur Quarte, und die Septime zur Secunde u. s. f. wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist:



Hierauf gründen sich die Regeln von der Veränderung der Intervalle, die durch den doppelten Contrapunkt entstehen*).

3. Bisweilen werden ganze melodische Sätze so umgekehrt, daß von zwey Stimmen die obere zur untern, und die untere zur obern wird. Dieses sind die Umkehrungen der melodischen Sätze durch den doppelten Contrapunkt, da von zwey Stimmen eine um eine Octave, Decime, Duodecime u. s. f. höher, oder tiefer gesetzt, und also gegen die andere umgekehrt wird, wie an den in dem Artikel Nachahmung gegebnen Beyspielen **) zu sehen ist, wo die untere Discantstimme des ersten Satzes (a) bey (b) durch die Umkehrung, oder Versetzung der ganzen Stimme in die Octave, zur obern wird: bey (c) ist die untere Stimme des ersten Satzes um eine Terz erhöhet, und bey (d) durch Heraufsetzung um eine Octave wieder zur obern Stimme gemacht. In diesen Umkehrungen der Stimmen besteht die ganze Kunst des doppelten Contrapunkts.

4. Einzele kleine melodische Gänge werden auch so umgekehrt, daß eben die Töne, die in dem einen Satz auf- oder absteigend auf einander folgen, im andern in umgekehrter Bewegung folgen, wie in diesem Beyspiele:



Durch dergleichen Umkehrungen wird vornehmlich in contrapunktischen Stüken, wo oft nur ein einziger kurzer Satz ausgeführt, oder zu jeder Note des Choralgesanges angebracht wird, Mannichfaltigkeit in die Melodie gebracht, die sonst sehr arm und mager klinget. Sie müssen aber von der Art seyn, daß der Gesang dadurch nicht unförmlich werde.

In Singstüken sind dergleichen Umkehrungen, vornehmlich über die nähmlichen Worte, allezeit von schlechtem Erfolg, weil sie eine falsche Declamation der Worte verursachen. Der berühmte Buononcini hat ein Singstük über die Worte: Wer sich selbst erhöhet, soll erniedriget, und wer sich selbst erniedriget, soll erhöhet werden, gemacht, wo diese Art der Umkehrung des Thema sehr glüklich angebracht ist.

Man findet ganze Stüke von grossen Contrapunktisten, die auf diese jetzt angezeigte Art umgekehret werden können. Diese werden nach den Regeln des doppelt verkehrten Contrapunkts gemacht, die in Marpurgs Abhandlung von der Fuge angezeiget stehen.

*) S. Contrapunkt.
**) S. III Th. S. 494.

Umriß.
(Zeichnende Künste.)

Die äussersten Linien, wodurch die Schranken, folglich die Form eines Körpers bestimmt wird. Vorzüglich versteht man dadurch die äussersten Linien bey Zeichnung der menschlichen Gestalt, die den wichtigsten Theil der Zeichnung ausmachen. Jede besondere Ansicht des Körpers läßt einen besondern Umriß sehen, und in jeder möglichen Ansicht verändert er sich nach der Stellung oder Bewegung der Gliedmaaßen. Also kann eine

Figur

Figur nach unendlich viel verschiedenen Umrissen gezeichnet werden.

Bey jeder Zeichnung des Umrisses ist auf zwey wesentliche Punkte zu sehen, auf Richtigkeit und auf Schönheit. Die Richtigkeit des Umrisses entsteht aus Beobachtung der wahren Verhältnisse, und der wahren Wendung einzeler Theile. Nämlich, der ganze Umriß besteht aus unzähligen krummen, aus- und eingebogenen, mehr oder weniger gekrümmten und immer in einander fließenden Linien. Die Erhöhungen und Vertiefungen dieser Linien entstehen aus den unter der Haut liegenden Muskeln und Knochen. Jene sind nicht nur in jedem einzelen Körper, sondern bey jeder Stellung und Bewegung, sowol in Verhältniß, als in Form anders. Es giebt aber auch allgemeine Verhältnisse und Formen, die ganzen Gattungen eigen sind. Menschen von gewisser Lebensart zeigen Umrisse, die ihrer Gattung eigen sind. Ein Kämpfer, der sich täglich in gewaltsamen Bewegungen übet, bekommt an allen Theilen andere Umrisse, als ein weichlicher und meist stillsitzender Mensch. Dergleichen Veränderungen entstehen auch durch das Temperament und das Alter. Man erstaunet bey einigem Nachdenken über die Schwierigkeiten, in jedem Falle die Richtigkeit der Umrisse zu treffen.

Ohne sehr gute Kenntniß der Anatomie, ohne ausgebreitete Beobachtung der Bewegungen an nakenden Körpern von allerley Alter und Temperament, ist es unmöglich, einige Fertigkeit in Zeichnung der Umrisse zu erhalten. Und doch wird die ausgebreitetste Kenntniß hierin für tausend Fälle noch nicht hinreichen, wenn man nicht die Natur selbst vor Augen hat. Es ist nöthig, die Schwierigkeit der Sache ins Licht zu setzen, damit besonders junge Künstler die dringende Nothwendigkeit des Studiums und der Uebung in ihrer Kraft empfinden. Einem guten Zeichner des Nakenden müssen die Muskeln des menschlichen Körpers so bekannt seyn, als die Buchstaben des Alphabets dem, der Wörter zu schreiben hat.

Das allgemeine Kleid, oder die Haut, die den Körper bedekt, giebt eigentlich der menschlichen Figur die Schönheit, in sofern sie von der Richtigkeit der Verhältnisse unabhängend ist. Sie mildert alles Harte und Steife, bringt alle Linien des Umrisses zur Einheit der Form, und giebt ihm die liebliche Harmonie, und das sanfte Wesen, wodurch die menschliche Gestalt, auch blos in Absicht auf den Umriß allein, die höchste Schönheit der Form erhält.

Die Einheit der Linie des ganzen Umrisses scheinet die erste nothwendige Eigenschaft der Schönheit des Umrisses zu seyn. Eine einzige unabgebrochene Linie muß die ganze Figur umschließen. In dieser Linie muß nichts gerades seyn; alles muß sich wellenförmig bald mehr, bald weniger runden; aber mit so sanften Abwechslungen, daß man vom ausgebognen auf das eingebogne, von dem mehrgekrümmten auf das gerade laufende, durch unmerkliche Stufen kommt, so daß das Auge um den ganzen Umriß sanft fortglitschen könne.

Einer der wichtigsten Punkte der Schönheit liegt in der abwechselnden Stärke und Schwäche, in der Kühnheit, womit einige, und der bescheidenen Vorsichtigkeit, womit andere Theile gleichsam ausgesprochen werden. Im Umriß kann nicht einerley Ton herrschen, wenn es ihm nicht ganz an Kraft fehlen soll. Wer den vortrefflichsten Umriß, wie ihn Raphael gemacht hätte, mit einer dünnen, überall gleichen Linie nachzeichnen würde, benähme ihm dadurch fast alle Kraft; er würde nur den Schatten eines schönen Umrisses

wiewol in der größten Richtigkeit der Verhältnisse, darstellen. So wie die Wörter der Rede, die Redesätze und ganze Perioden ihre verschiedenen Accente, Hebung und Abfall der Stimme haben müssen, um wolklingend zu seyn, so muß auch der Umriß Ton und Stimme abändern. Einiges muß sich durch Kühnheit, anderes durch das Sanfte auszeichnen.

Aber es wäre Tollheit, eine Sache, die man blos zu fühlen, nie aber zu erkennen im Stande ist, und wozu die Sprache keine Worte hat, ausführlich beschreiben wollen. Der Künstler übe sein Auge an der Natur, an den besten Antiken, an den Werken des Raphaels, M. Angelo und andrer großer Männer, und lerne zuerst fühlen; dann suche er das, was er fühlt, auszudrüken.

Neue Schwierigkeiten zeigen sich in Absicht auf den Umriß, wenn der Zeichner statt der Reißfeder den Pinsel führet. Da muß er einigermaaßen zaubern können, um uns Sachen sehen zu lassen, die nicht da sind. Denn wir sehen Begränzung, ohne die Gränzen zu sehen. Aber ich enthalte mich, von einer Sache zu sprechen, die für die Meister der Kunst selbst zum Theil noch ein Geheimniß ist! Einige Lehren hierüber giebt Leonh. da Vinci in dem 337 und 338 Capitel seiner Beobachtungen und Anmerkungen. Plinius merkt an, daß auch von den alten Mahlern wenige in diesem Stüke der Kunst glüklich gewesen. Extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire non debet se extremitas ipsa et sic desinere, ut promittat alia post se, ostendatque etiam, quae occultat. Hanc Parrhasio gloriam concessere Antigonus et Xenocrates, qui de pictura scripserunt *).

*) Plin. L. xxxv. c. 10.

Von dem Umriß handeln, unter mehreren: W. Goeren (In der 12ten Abtheil. s. Reiß und Zeichenkunst, S. 150 d. Uebers. Aufl. von 1756.) — H. Testelin (In der 2ten der Conferences de l'Acad. Roy. de Peint. et Sculpt. S. 32. u. f. bey dem Gedicht des Le Mierre.) — C. L. v. Hagedorn (Von der Wahrnehmung sanfter Umrisse in der Natur; von dem Character der Umrisse und den verschiedenen Zeichnungsarten insbesondre; und von verhältnißmäßiger Andeutung der Muskeln, die 38-40te s. Betrachtungen, S. 553. u. f.) — Frz. Chrstph. v. Scheyb (Von der Richtigkeit des Umrisses; und von den zierlichen Umrissen der antiken Bildhauerkunst; im 10ten und 17ten Kap. des 1ten Bds. s. Köremon. Und im Anhange eben dieses Bds. S. 325 eine Abhandl. von der Art und Weise die Umrisse zu verfertigen und zu zeichnen.) — — S. übrigens, die, bey dem Artikel Zeichenkunst, angef. Schriften.

Undecime.
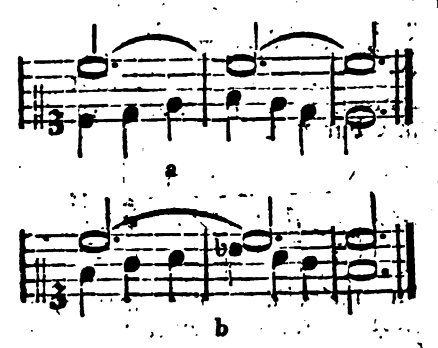
(Musik)

Dieses Intervall ist von der Quarte blos dem Namen nach unterschieden, weil es eine Octave höher liegt. Sie ist eine wahre, reine, verminderte oder übermäßige Quarte; und alles, was von dieser in einem eignen Artikel gesagt worden ist, gilt auch von der Undecime. Einige haben zwischen der Quarte und der Undecime den Unterschied machen wollen, daß die erstere consonirend, die andre aber dissonirend sey: aber wir halten es nicht der Mühe werth, dieses zu widerlegen. Der größte Harmoniste J. S. Bach wußte von keiner Undecime; und was itzt von einigen so genennt wird, kommt bey ihm nie anders als unter der Bezeichnung der Quarte 4, vor. Man hat deswegen nie nöthig, dies Intervall mit 11 zu bezeichnen; und findet auch davon bey keinem guten Harmoni-
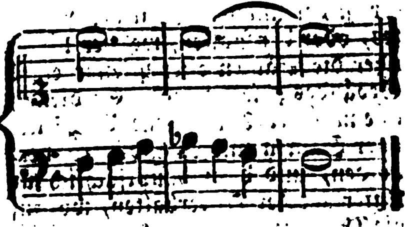
monisten ein Beyspiel, außer wenn man der Regularität halber in durchgehenden Noten folgende Bezeichnungen braucht:

7. 8. 9. 10 11. 10. u. s. f.
5. 6. 7. 8. 9. 8.
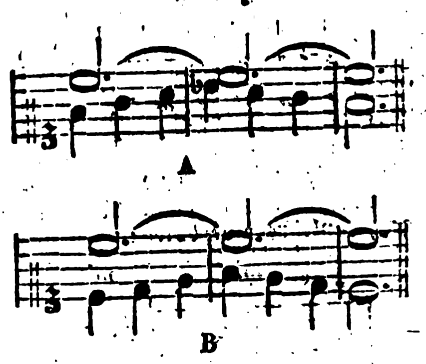
Aber den Contrapunkt in der Undecime unterscheidet man mit Recht von dem in der Quarte. Sie haben ihren Grund in dem Contrapunkt der Quinte und Duodecime. Beyde lassen sich auf zweyerley Art versetzen, nämlich eine Quarte höher, und eine Quarte tiefer. Z. B.



Der Satz bey a ist bey b in den Contrapunkt der Quarte versetzt. Diese Versetzung hat ihren Grund darin, daß der erste Satz selbst eine Versetzung aus dem Contrapunkt der Quinte ist, nämlich von folgendem Satz:



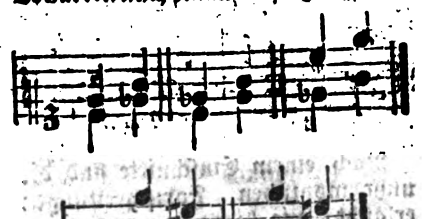
dessen untere Stimme bey b eine Octave höher versetzt ist. So wie das vorhergehende Beyspiel eine Quarte höher versetzt ist, so kann dieses auch eine Quarte tiefer geschehen, auf folgende Art:

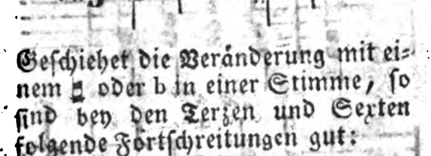


Der Grund, warum dieses angehe, liegt darin, daß der Contrapunkt A sich in den Contrapunkt der Quinte versetzen läßt, wovon B die Umkehrung in der Octave ist. Wird der Contrapunkt der Quarte des ersten Beyspiels eine Octave höher, und des zweyten eine Octave tiefer versetzt, so entsteht der Contrapunkt in der Undecime.

Unharmonisch.
(Musik.)

Nennet man diejenigen Fortschreitungen, die aus zwey verschiedenen Tonarten nach einander folgen. Z. B.





Geschiehet die Veränderung mit einem ♮ oder b in einer Stimme, so sind bey den Terzen und Sexten folgende Fortschreitungen gut:



lehrung, noch besondere Rührung zum Zwek hat. Von der Art wären z. B. Lob des Landlebens, oder einer andern Lebensart; Schilderungen der Jahreszeiten; verschiedene Arten der Lobreden auf Personen und Sachen. Was ein blos angenehmes Schauspiel, ein blos zum Vergnügen gemachtes Gedicht, eine Landschaft u. d. gl. das ist in ihrer Art die unterhaltende Rede, wozu mehr Wolredenheit, als eigentliche Beredsamkeit nöthig ist.

Untersatz.

(Baukunst.)

Ein vierekiger Körper, auf den die Säulen oder Pfeiler bisweilen gesetzt werden, damit sie eine größere Höhe erreichen. Es geschieht bisweilen, daß die Säulen nach dem Verhältniß der Ordnung, wozu sie gehören, noch nicht hoch genug reichen, und doch andrer Gründe halber der Model nicht kann größer genommen werden; oder man besorget, daß der Säulenfuß durch ein Gebälke, über dem die Säulen stehen, bedekt werde. In beyden Fällen ist nöthig, daß die Säule durch einen Untersatz, oder durch ein Postament höher gestellt werde. Wenn nur eine geringe Erhöhung nöthig ist, so wählt man das erste Mittel, oder den Untersatz. Er wird insgemein 1 Model, im Nothfall $1\frac{1}{2}$ Model hoch genommen.

Ut

(Musik.)

Ist in unserer harten Tonleiter, nämlich der jonischen, der erste Ton, nach welchem die übrigen Intervalle gerechnet werden, und also jederzeit die Tonica, oder eine Nebentonica, wenn die Mutation, wie es die Solmisation bey Verlassung eines Tones erfodert, geschiehet *). Die Octave von diesem Ut verändert den Namen Ut in Fa. Die Benennung Ut ist in neuern Zeiten, sowol in Italien, als auch in verschiedenen katholischen deutschen Gegenden in Do verändert worden, unter dem Vorgeben, Do sey heller und bequemer zu singen, als Ut. Allein Ut scheint mit gutem Bedacht von den Alten darum gewählt zu seyn, damit angehende Sänger alle Vocalen deutlich und verständlich vortragen lernken, und wenn Wörter mit dem Vocal u vorkommen, nicht u in o verwandelten, ein Fehler, der nur gar zu vielen Sängern anklebt, die alle Vocale entweder als o oder a hören lassen, weil sie am bequemstnn auszusprechen sind.

V.

Venedische Schule.

Ist von den Schulen der Mahlerey diejenige, die sich durch einen großen Geschmak im Colorit hervorgethan hat. Die Lebhaftigkeit sowol, als die Wahrheit der Farben, die vollkommene Austheilung des Lichts und Schattens, die Kühnheit des Pinsels, der wahre Ton der Natur, sind

*) S. Solmisation.

sind vorzügliche Eigenschaften dieser Schule, die aber weniger Größe und weniger Richtigkeit der Zeichnung hat, als die römische oder die lombardische Schulen. Eine kurze Geschichte der Mahlerkunst in Venedig findet man in dem Werk, welches alle in und um Venedig befindliche vorzügliche Gemählde beschreibt*) Es dienet auch denen, die alle in öffentlichen Gebäuden befindliche Gemählde sehen wollen, zum Wegweiser.

Titian a) ist ohne Widerrede der erste Meister dieser Schule, und der größte Colorist, der vielleicht jemals gewesen. Ob man ihm gleich in verschiedenen Stüken den Rubens und den Van Dyk an die Seite setzet, so muß man doch gestehen, daß das Bezaubernde in seinen Farben mehr Wahrheit hat, als das Colorit des Rubens, und mehr Bewundrung erweckt, als das von Van Dyk. Man findet in allen großen Gallerien etwas von ihm; aber um ihn recht zu kennen, muß man die Gemählde sehen, die in Venedig von ihm sind. Tintoret b) ein andrer großer Mahler dieser Schule, kann nur in Venedig gekannt werden. Sein großes Talent war, im Großen mit vollkommener Kühnheit zu mahlen.

Paul von Verona c), eines der größten Genies, wegen vollkommen verständiger Anordnung der Gemählde, sowol in Absicht auf die geschikte Verbindung aller Theile, als auf die Austheilung des Lichts: Wahrheit und Stärke sind überall in seinem Colorit. Man wirft ihm vor, daß alle seine starke Schatten etwas Violettes haben; aber seine Halbschatten sind desto vortrefflicher. Die Leichtigkeit seines Pinsels geht über alles und die Pracht in Kleidung seiner Personen giebt seinen Gemählden einen Reichthum, der ihnen eigen ist. Aber das Große in den Charakteren findet man nicht bey ihm; er hat allezeit sich genau an die Natur gebunden, und kein Mahler hat das Uebliche so sehr aus den Augen gesetzt, als er.

Von den neuern venedischen Mahlern sind vorzüglich zu merken: Tiepolo, ein Mann von schönem Genie, der ein sehr angenehmes Colorit mit einer großen Leichtigkeit in seiner Arbeit verbindet; Pellegrini, Piazetta, Lazarini, Molinari, Celesti, Bombelli, Liberi.

* * *

Zu den berühmten Meistern dieser Schule gehören noch: Georg. Giorgione, († 1511.) Giov. Ant. Licilio oder Regillo, Pordenone genannt († 1540.) Sebast. del Piombo, Ern. Bastiano gen. († 1547.) Giov. Nanni da Udine († 1564.) Andr. Schiavone († 1582.) Jac. Palma, der ältere († 1588) Jac. da Ponte, Bassano gen. († 1592. Eine Abhandl. über s. mahlerisches Verdienst findet sich im 2ten Bde. der Opere des Abts Giamb. C. Roberti, Bass. 1789. 8.) Jac. Palma, der jüngere († 1628.) Aless. Turchi, oder L'Orbetto, Veronese gen. († 1670.) Sebast. Ricci († 1734.) Von welchen, und ihren Werken, so wie von mehrern, Nachrichten geben: Le maraviglie dell' Arte ovvero le vite de' Pittori Veneti . . . dal Cav. Carlo Ridolfi, Ven. 1648. 4. 2. Bd. — Compendio delle vite de' Pittori Veneziani istorici piu renomati del presente secolo . . . . da Aless. Longhi, Ven. 1762. f. — Auch gehören hierher noch: Le riche minere della Pittura Veneziana, Ven. 1664. 1674. 12 Verm. 1730. 8. — Il gran Theatro di Venetia, ovvero Raccolta delle

*) Descrizione di tutte le publiche pitture della citta di Venetia ed Isole circonvicine, Venet. 1733. 8vo.

a) † 1576.)

b) (eigentlich Robusto † 1594. Ein besonderes Leben von ihm gab Carlo Ridolfi, Ven. 1642. 4 heraus.)

c) eigentlich Caliari † 1588. Ein besonderes Leben von ihm, hat der vorhergedachte C. Ridolfi, Ven. 1646. 4. druken lassen.)

delle principali veduti e Pitture, che in essa si contengono, fol. 2 Bd. — Varie pitture à fresco de' principali Maestri Veneziani . . . di Ant. Mar. Zanetti, Ven. 1760. f. — Della Pittura Veneziana, e delle opere publiche de' Veneziani Maestri, Lib. V. Ven. 1771. 8. — Raccolta di cento e dodici Quadri rappres. Istor. sacre, dipinte da' più celebri Pittori della Scuola Veneziana . . . 1772. fol. — u. a. m. — —

Veränderungen; Variationen.

(Musik.)

Man kann zu einer Folge von Harmonien, oder Accorden mehrere Melodien setzen, die alle nach den Regeln des harmonischen Satzes richtig sind. Wenn also eine Melodie von Sängern, oder Spielern wiederholt wird, so können sie das zweytemal vieles ganz anders, als das erstemal singen oder spielen, ohne die Regeln des Satzes zu verletzen; geübte Tonsetzer aber verfertigen bisweilen über einerley Harmonie mehrere Melodien, die mehr oder weniger den Charakter der ersten beybehalten: fur beyde Fälle braucht man das Wort Variation, das wir durch Veränderungen ausdrüken.

Die ältern Tonsetzer pflegten insgemein ihre Melodien in einfachen, oder etwas langen Noten zu setzen, und also nur das Wesentliche auszudrüken. Dieses gab denn, besonders in Stüken von langsamer Bewegung, geschikten Spielern und Sängern Gelegenheit, diese einfachen Töne mit Geschmack und Empfindung etwas zu verzieren. Weil aber viel Sänger und Spieler dieses nicht ohne Verletzung der Harmonie, oder des Ausdruks zu thun vermochten: so gewöhnten sich die Setzer nach und nach an, die schiklichsten Verzierungen, schon als wesentlich zur Melodie gehörige Verschönerungen, selbst zu setzen. Nun werden diese Verzierungen von üppigen Sängern wieder mit neuen Verzierungen, die bey der Wiederholung noch vielfältig verändert werden, verbrämt. Dadurch entsteht denn der, zwar eine sehr fertige und bis zur Verwundrung künstliche Kehle anzeigende, aber aller wahren Kraft und alles Nachdruks gänzlich beraubte Gesang, der itzt beynahe überall gesucht wird.

So wie die meisten Melodien der sogenannten galanten Musik gegenwärtig von Tonsetzern ausgearbeitet und verziert geschrieben werden, sollten sie, wenigstens das erstemal, ohne weitere Zusätze gesungen oder gespielt werden. Bey der Wiederholung stünde dem geschikten Sänger noch immer frey, schikliche Veränderungen anzubringen. Es ist aber kaum nöthig, zu erinnern, daß dieses nur solche Sänger und Spieler thun können, die wahre Kenntniß der Harmonie und des melodischen Ausdruks haben. Da diese etwas selten sind, so höret man insgemein in Opern Veränderungen, wodurch Melodie und Harmonie nicht blos verdunkelt, sondern völlig verdorben werden. Es giebt sogar Sänger, die gewisse Veränderungen, die sie von ihren Sangmeistern gelernt haben, bey jeder Gelegenheit, selbst da, wo sie sich am wenigsten schiken, wieder anbringen. Dieses ist ein Mißbrauch, dem sich die Capellmeister aus vollen Kräften widersetzen sollten, weil in der That der theatralische Gesang dadurch völlig verdorben wird. Die meisten Arien werden itzt so gesungen, daß sie den reichen gothischen Gebäuden der mittlern Zeiten gleichen, an denen das Auge nichts glattes sieht, sondern überall durch geschnitzte Zierrathen, die alle Theile wie ein Spinngeweb überziehen, gleichsam gefangen wird.

Die

Die Sangmeister sollten es sich zur Pflicht machen, ihre Schüler zu überzeugen, daß das wahre Verdienst eines Sängers in dem richtigen, jeder Empfindung angemessenen Vortrag der vom Tonsetzer vorgeschriebenen Töne bestehe, und daß sie bey verständigen Zuhörern dadurch mehr Ruhm erwerben, als durch die künstlichsten Veränderungen.

In Liedern kann es nothwendig werden, Veränderungen anzubringen, denn es trift sich ofte, daß die auf einerley Töne fallende Worte in einer Strophe etwas mehr Nachdruk und einen empfindsamern Ausdruk erfodern, als in einer andern. Alsdann kann ein Sänger durch schikliche Veränderungen die Melodie, die der Tonsetzer für alle Strophen gleich gemacht, für jede besonders nach Erforderniß abändern.

Instrumentisten schweifen insgemein in Veränderungen eben so aus, wie die Sänger. Mancher glaubt, die Kunst des Spielens bestehe blos darin, daß zehnmal mehr Töne gespielt werden, als auf dem Papier ausgedrukt sind, oder daß er die Arbeit des Tonsetzers als einen Text anzusehen habe, über den er eine Zeitlang spielen soll. Wir empfehlen den Spielern, das, was der vortrefliche Bach in seinem Werke von der wahren Art das Clavier zu spielen über die Veränderungen angemerkt hat, wol zu überlegen.*)

Kleine Melodien für Instrumente, als Sarabanden, Couranten und andre Tanzstüke, sind zu kurz, um ohne Veränderung etlichemal hintereinander gespielt zu werden. Daher haben verschiedene berühmte Tonsetzer dergleichen Stüke mit mancherley veränderten Melodien gesetzt, die immer auf dieselbe Folge von Harmonien passen. Die besten Veränderungen in dieser Art, die man als Muster anpreisen kann, sind die von Couperin, und von dem großen J. Seb. Bach. Eine noch höhere Gattung von ganz veränderten Melodieen sind die Sonaten mit veränderten Reprisen. Herr C. P. Em. Bach hat deren sechs für das Clavier herausgegeben, die er der Prinzeßin Amalia von Preußen dedicirt hat. Der Vorbericht zu diesem Werk enthält einige nützliche Anmerkungen über die Kunst zu verändern.

Die höchste Gattung von Veränderungen ist unstreitig die, da bey jeder Wiederholung andere auf den doppelten Contrapunkt beruhende Nachahmungen und Canons vorkommen. Von J. Seb. Bach hat man in dieser Art eine Arie für das Clavier mit dreyßig solcher Veränderungen; und eben dergleichen über das Lied: Vom Himmel hoch, da komm ich her, die man für das Höchste der Kunst ansehen kann. Bewundernswürdig ist dabey dieses, daß bey jeder Veränderung die erstaunliche Kunst der harmonischen Versetzungen fast durchgängig mit einem schönen und fließenden Gesang verbunden ist. Von eben diesem großen Mann hat man auch eine gedrukte Fuge aus dem D moll, die einige zwanzigmal verändert ist, wobey alle Arten des einfachen, zwey- drey- und vierfachen Contrapunkts in gerader und verkehrter Bewegung, auch mancherley Arten des Canons vorkommen. In dieser Art verdienen auch die Fugen des französischen Tonsetzers d'Anglebert, ingleichen verschiedene Arbeiten eines Frobbergers, Johann Kriegers,*) desgleichen aus dem vortrefflichen 12 Violinsolo, und die

folie

*) In dem Capitel vom Vortrage.

*) Dieser war Musikdirektor in Zittau. Die Stüke, von denen hier Rede ist, sind im Jahr 1699. unter dem Titel: „Anmuthige Clavierübungen; bestehend in unterschiedenen Riercarien, Präludien, Fugen rc.“ herausgekommen.

folie d' Espagne des berühmten Corelli, als Muster angeführt zu werden.

Wir wollen hier nur noch anmerken, daß bey Symphonien und Ouvertüren selbst die ersten Violinisten sich schlechterdings aller Veränderungen enthalten, und sich nicht einmal durchgehende Noten zu Ausfüllung einer Terz erlauben sollen; weil dadurch in dergleichen Stüken gar leicht Quinten und Octaven entstehen. Begleitende Instrumentisten besonders die Ripienisten, sollen sich aller Veränderungen gänzlich enthalten.

* * *

(*) Von den Veränderungen handeln, unter mehrern: Chrph. Simpson (Chelys Minuritionum, or the Division Viol. Lond. 1667. f. lat. und engl.. Das Werk enthält eine Anweisung zu melodischen Veränderungen über einen Grundbaß für die Viol da Gamba, und besteht aus 3 Thl. wovon der 1te eine Anweisung zum Spielen dieses Instrumentes giebt, der 2te den Gebrauch der Con- und Dissonanzen, und der 3te die Kunst, Variationen über einen Grundbaß zu machen, lehrt.) — Frdr. Wilh. Riedt (Betracht. über die willkührl. Veränderungen musikal. Gedanken bey Ausführung einer Melodie.... im 2ten Bde. S. 95 von Marpurgs histor. krit. Beyträgen.) — Ob das Werk des Girol. della Casa, Il vero modo di diminuire con tutte le sorte di stromenti, hieher gehört, weiß ich nicht zu bestimmen, da mir der Innhalt nicht bekannt ist. —

Verbindung.
(Schöne Künste.)

Es ist eine wesentliche Eigenschaft der Werke des Geschmaks, daß alle Theile derselben unter einander verbunden seyn;*) jeder darin vorkommende Theil, der wie vom Ganzen, oder von dem, was neben ihm liegt, abgelöset da steht, wird anstößig, weil man nicht weiß, warum er da ist, was er soll, oder wie er auf das Vorhergehende folget. Deswegen hat der Künstler bey Erfindung und Zusammensetzung seines Werks überall auf die Verbindung aller Theile mit dem Ganzen, oder unter einander wohl Acht zu haben, damit nichts außer dem Zusammenhang mit dem übrigen da stehe.

*) Werke des Geschmaks.

Jeder Theil aber muß in einer doppelten Verbindung erscheinen; er muß nämlich mit dem Ganzen, und mit den neben ihm liegenden Theilen verbunden seyn. Das erstere hat statt, wenn ein Grund vorhanden ist, warum er als ein Theil des Ganzen erscheinet, das andere, wenn man siehet, oder fühlet, warum er an der Stelle steht, wo man ihn sieht.

Den Sachen, in metaphysischem Gesichtspunkt betrachtet, fehlet es nie an Verbindung; denn bey Erfindung und Zusammensetzung der Werke des Geschmaks sind allemal Gründe vorhanden, warum jeder Theil in dem Werk erscheinet, und warum er da steht, wo wir ihn antreffen. Die Rede ist aber hier nicht von dieser in metaphysischem Sinne genommenen, sondern von der ästhetischen Verbindung, vermöge welcher wir die Gründe, woraus das Daseyn und die Stelle jedes Theils erkennt wird, fühlen, so daß wir nirgend Anstoß bemerken, sondern in den Vorstellungen, die das Werk in uns erweket, überall natürlichen Zusammenhang, ohne Lüken, ohne Mangel, und ohne fremde, nicht zur Sache gehörige Theile, empfinden.

Wir erkennen oder empfinden den Zusammenhang der Dinge entweder durch den Verstand, oder durch die Einbildungskraft, oder durch leidenschaftliches Gefühl, und durch diese drey

drey Mittel verbindet der Künstler die Theile seines Werks; jedes aber begreift wieder mehrere, und oft gar mannichfaltige Gattungen der Verbindung. So verbindet der Verstand Ursache und Würkung, indem er die Würkung aus der Ursache, oder diese aus jener erkennet; er siehet die Aehnlichkeit, oder Gleichartigkeit mehrerer Dinge, die mancherley Arten der Abhänglichkeit und der Verhältnisse, und leitet daher ihre Verbindungen. Die Einbildungskraft aber hat noch mehr Arten der Verbindung: denn sie kommt auf unzählbar viel Wegen von einem Gegenstand auf einen andern, darunter mehrere überaus zufällig, aber ihrer flüchtigen Natur immer angemessen sind. Die geringste zufällige Kleinigkeit führet sie oft auf sehr entlegene Vorstellungen. So haben auch die Empfindungen des Herzens ihren eigenen Gang von einem Gefühl zum andern.

Wir fühlen hier die Gefahr, uns in sehr weitläuftige psychologische Bemerkungen einzulassen, und wollen lieber die Segel einziehen, lieber unvollständig, als schwerfällig, und für die meisten Künstler und Liebhaber langweilig und unbrauchbar sprechen. Darum kommen wir näher zum Zwek dieses Artikels.

Es ist schlechterdings das Interesse des Künstlers, daß die, für welche er arbeitet, in seinem Werk keinen Mangel der Verbindung bemerken. Jeder einzele Theil des Werks muß mit dem Ganzen so verbunden seyn, daß man den Grund erkenne, warum er da ist; wenigstens, daß er nicht fremd, nicht völlig überflüßig, und außer dem Charakter des Ganzen liegend erscheine. Außerdem aber muß auch Verbindung der Ordnung überall statt haben.

Zu beyden gehört Beurtheilung und Ueberlegung; weil es nicht genug ist, daß der Künstler bey Zusammensetzung, und im Feuer der Arbeit beyde Arten der Verbindung fühle, sondern auch nachher, bey schon etwas kälterm Geblüte, die Verbindung würklich noch gewahr werde. Es geschiehet gar oft, daß Gedanken und Vorstellungen sich aus einander entwikeln, und in unsrer gegenwärtigen Gemüthslage auf einander folgen, deren Zusammenhang wir nachher gar nicht mehr einsehn. Dieses begegnet dem Philosophen in ganz methodischen Untersuchungen; also muß es bey dem Künstler, der im Feuer der Einbildungskraft, und in Wärme der Empfindung arbeitet, noch weit öfterer vorkommen. Kann er selbst aber in solchen Fällen den Zusammenhang seiner Vorstellungen nicht mehr entdeken, so muß dieses natürlicher Weise andern noch weniger möglich seyn.

Es ist deswegen sehr nützlich, daß man beym ersten Entwurf eines Werks genau auf das Achtung gebe, was eine Vorstellung mit der andern verbindet, daß man auf Vortheile denke, das Band, das sie verknüpft, auf eine Weise, die dem Feuer der Würksamkeit zu Fortsetzung der Arbeit nicht schadet, anzudeuten, um sich desselben nachher wieder zu erinnern. Geschieht dieses, so kann der Künstler bey der Ausarbeitung da, wo die Verbindung nicht merklich ist, allemal auf Mittel denken, sie merklich zu machen. Es giebt vielerley Mittel, auch sehr fremd und entfernt scheinende Beziehungen der Gedanken gegen einander in nahe Verbindung zu setzen, so wie es auf der andern Seite eben so viel giebt, einen sehr natürlichen Zusammenhang etwas fremder und reizender zu machen. Aber sie gehören unter die Geheimnisse der Künstler, die sie selbst nicht gern andern entdeken.

Wir müssen vor allen Dingen anmerken, daß die Verbindungen enger und genauer, oder entfernter, offenbarer

barer und gewöhnlicher, oder verstekter und fremder seyn müssen, nachdem der Charakter des Werks die eine oder die andere Art natürlich macht. Was vom Uebergang angemerkt worden,*) gilt auch hier. Bey Untersuchungen, im lehrenden Vortrag, und überhaupt in den Werken, die für den Verstand gemacht sind, müssen die Verbindungen natürlich, eng und in dem Wesentlichen der Dinge gegründet seyn; weil es sonst dem Werk an Gründlichkeit fehlet. Je bestimmter der Endzwek eines Werks ist, je genauer und bestimmter muß auch die Verbindung aller Theile desselben seyn; denn ein Werk von ganz genau bestimmtem Zweke hat schon einige Aehnlichkeit mit einer Maschiene, deren Würkung nicht kann erreicht werden, wenn die geringste Trennung in ihren Theilen statt hat. In Werken, an denen die Einbildungskraft des Künstlers den größten Antheil hat, sind die Verbindungen natürlicher Weise viel freyer, und sie sind es um so viel mehr, je stärker die Einbildungskraft erhitzt ist. Ein Werk dieser Art würde kalt oder matt werden, wenn der Künstler da auf methodische, und auf innere oder wesentliche Uebereinkunft der Dinge gegründete Verbindungen denken wollte.

Aber diese Materie kann überhaupt hier weder methodisch noch ausführlich behandelt werden; weil das Hauptsächlichste der Kunst, die Wahl der Theile, ihre Anordnung und ein großer Theil der Bearbeitung auf die Art der Verbindung ankommt. Wollten wir hierüber vollständig seyn, so müßten wir den völligen Gang des Verstandes bey Untersuchungen, den vielfachen, mehr oder weniger kühnen Pflug der Phantasie durch die würkliche und durch mögliche Welten, die verborgenen, oft sehr seltsamen Wege des Herzens in ihren Krümmungen, steilen Höhen und gählingen Abstürzen vor Augen haben.

*) S. Uebergang.

Wir können also kaum etwas anders thun, als auf der einen Seite den Künstler ermuntern, in seinem Studiren und Nachdenken über die Geheimnisse der Kunst eine besondere Aufmerksamkeit auf die Verbindungen zu wenden, und deren verschiedene Arten und Grade nach den Charakteren und den verschiedenen Tönen der Werke, so viel möglich ist, zu bestimmen: auf der andern Seite die Liebhaber und Kunstrichter erinnern, daß sie sich bemühen sollen, bey jedem Werke der Kunst sich so viel möglich in die Gemüthslage zu setzen, darin der Künstler bey Verfertigung des Werks gewesen ist, wenn sie nicht in die Gefahr kommen wollen, ein falsches Urtheil über die Verbindungen zu fällen, oder ohne Noth Anstoß in dem Werk zu finden.

Es giebt leichte, sehr faßliche, schwere und scharfsinnige, natürliche und phantastische, comische und ernsthafte, entfernte und nahe, wesentliche und zufällige, und noch gar viel mehr Arten der Verbindungen, deren jede nach dem Charakter und Ton des Werks gut oder schlecht ist. Die einzige praktische Anmerkung, die wir hier machen können, ist diese: daß der Künstler, der sich vorgenommen hat, sein Werk bis zur Vollkommenheit zu bearbeiten, es ein oder ein paar male blos in Absicht, die Verbindungen zu beurtheilen, genau durchzusehen habe. In Ansehung der Verbindung jedes einzelen Theiles mit dem Ganzen haben wir an einem andern Orte dem Künstler die Regel gegeben, daß er in Beurtheilung seines Werks bey jedem Theile stehen bleibe, um ihn zu fragen, warum bist du da, und wie erfüllest du deinen Endzwek? hast du den Ort, der dir zukommt? u. s. f. Dieses stellt ihn vor der Gefahr sicher, Dinge zuzulassen, die ausser Verbindung mit dem Ganzen sind. In Ansehung

sehung der Verbindung eines Theils mit dem andern kann er ähnliche Fragen aufwerfen: wie folgtest du auf das Vorhergehende? wie hängst du mit dem Folgenden zusammen? Wird der, für den das Werk gemacht ist, ohne Anstoß und Zwang diese Vorstellung nach der vorhergehenden annehmen, und völlig fassen? u. s. w. Braucht der Künstler diese Vorsicht, so wird er auch entdeken, ob die Verbindungen überall nach dem Charakter des Werks richtig seyen, oder nicht.

Wie überhaupt in der Natur alles genau zusammenhängt, so hat auch das menschliche Gemüth einen natürlichen Hang, in seinen Vorstellungen durch Stufen, nicht durch Sprünge von dem einen zum andern zu kommen. Wir lieben nach merklicher Hitze nicht plötzliche, sondern allmählige Abkühlung. Findet der Künstler es seiner Absicht gemäß, sehr entfernte, oder gar entgegengesetzte Dinge nahe an einander zu bringen, so muß er auch besorgt seyn, solche Dinge dazwischen zu setzen, die den schnellen Uebergang erleichtern. Und darin zeiget sich meistentheils der Unterschied zwischen dem Künstler von wahrem Genie, und dem, der ohne dasselbe nach Kunstregeln arbeitet. Am deutlichsten sieht man dieses in der Musik, wo große Harmonisten auf eine gar nichts Hartes habende Weise schnell in sehr entfernte Töne gehen können, wobey andere allemal hart, und dem Gehör anstößig werden.

Verdünnung; Verjüngung.

(Baukunst.)

Es ist eine von alten und neuen Baumeistern angenommene Regel, daß die Säulen nicht durchaus gleichdike, sondern gegen das obere Ende zu etwas verdünnet seyn sollen. Der Ursprung dieser Regel ist in der ältesten Bauart zu suchen, da man die Säulen von unbearbeiteten Stämmen der Bäume gemacht hat, die allemal in der Höhe etwas dünner sind, als an dem Boden. Da man aber bemerkt hat, daß die Verdünnung der Säule etwas Annehmlichkeit giebt, hat man sie zur Regel gemacht. Diese Vermuthung von dem Ursprung der Verdünnung wird noch dadurch bestätiget, daß man sie nicht bis auf die Wandpfeiler erstreckt hat. Diese wurden aus bearbeiteten Baumstämmen gemacht, die vierkantig gezimmert und dadurch überall gleichdik wurden.

Es ist vielleicht kein andrer Grund, als dieser ungefähr, davon anzugeben, daß die Pfeiler nicht verdünnet werden. Denn in dem Gefühl der Schönheit kann dieser Unterschied schwerlich gegründet seyn, da er vielmehr eine widrige Würkung hervorbringt. Wer ein mit einer Säulenlaube versehenes Gebäude gerade von vorne ansieht, dem muß der Uebelstand, der daher entsteht, in die Augen fallen, da die Stämme der den Säulen entgegenstehenden Pilaster oben über die Säulenstämme heraustreten.

In der Art der Verdünnung kommen die Baumeister gar nicht mit einander überein. Einige dorische Säulen aus der ältesten Zeit und verschiedene ägyptische von Granit, sind gleich vom Fuß an verdünnet, und kegelförmig; die meisten Baumeister aber machen die Säule bis auf den dritten Theil ihrer Höhe gleichdik; einige Neuere haben ihnen eine doppelte Verdünnung, oder Bauchung gegeben, wodurch sie auf dem dritten Theil der Höhe am diksten werden, von da aber, sowol nach oben, als nach unten zu, sich verdünnen.

Vitruvius ist ungemein ängstlich in Angebung der Regeln der Verdünnung, und führt fünferley Maaßen davon an, nach Verschiedenheit der Säulenweiten und der Höhen. Scamozzi hat das Herz gehabt, zu sagen, daß dieses Kleinigkeiten seyen, die eine so ängstliche Beobachtung der Regeln nicht verdienen, und darin stimmt ihm auch Goldmann bey. Die Art dieses Baumeisters ist diese, daß er den Stamm bis auf den dritten Theil der Höhe gleichdik macht, von da ihn so abnehmen läßt, daß das Verhältniß der untern Dike zu der obern in den niedrigen Ordnungen wie 5 zu 4, in den höhern wie 6 zu 5 wird. Die meisten neuern Baumeister nehmen dieses leztere Verhältniß für gar alle Säulen an.

Die Art der Verdünnung, welche fast durchgehends angenommen ist, und die den Säulen eine schöne Form giebt, besteht darin, daß sie nicht nach einer geraden, sondern krummen Linie geschieht, deren Zeichnung nach den Regeln verschiedener Baumeister mehr oder weniger mühsam ist.

Vergleichung.

(Redende Künste.)

Das Wort hat zweyerley Bedeutungen; aber beyde drüken die Neben- oder Gegeneinanderstellung zweyer Dinge aus, in der Absicht, eines durch das andere zu erläutern. Was bey den römischen Lehrern der Redner insgemein Comparatio genannt wird, ist die Vergleichung zweyer Dinge von einerley Art, wodurch die Größe oder die Wichtigkeit des einen gegen das andere abgewogen wird; man könnte sie die logische Vergleichung nennen. Eine andre Art, die eigentlich Similitudo heißt, sezet Dinge von ungleicher Art, in der Absicht die Beschaffenheit des einen, aus der Beschaffenheit des andern anschauend zu erkennen, neben einander: sie kann die ästhetische Vergleichung genennt werden.

Die logische Vergleichung gehört unter die Beweisarten; denn sie dienet, uns anschauend von der Wahrheit eines Satzes zu überzeugen, wie folgendes: „Es ist ein Verbrechen, einen römischen Bürger binden zu lassen, ein noch größeres, ihn zu geisseln . . . Was denn, wenn er gar gekreuziget wird?" *) Ueberhaupt sind drey Arten aus Vergleichung zu beweisen, die Cicero so bestimmt: Ex comparatione — valent, quae ejusmodi sunt: quod in re majore valet, valeat in minore; quod in minore valet, valeat in majore; quod in re pari valet, valeat in hac, quae par est. **) Wenn es nämlich darum zu thun ist, andre zu überzeugen, daß etwas gut oder böse, erlaubt oder unerlaubt sey, so führet man bey dieser Vergleichung einen Fall an, dessen Beurtheilung keinem Zweifel unterworfen ist, wobey zugleich in die Augen fällt, daß der andere Fall, über den wir urtheilen sollen, jenem völlig gleich, geringer, oder wichtiger sey. Wenn gezweifelt wird, ob jemand fähig sey, eine gewisse böse That zu begehen, und man kann eine unstreitig eben so böse, oder noch bösere, die er würklich begangen hat, anführen: so ist der Zweifel gehoben.

Diese Vergleichung ist im Grunde nichts anders, als die Anführung eines Beyspieles, oder eines ähnlichen Falles, und hat die größte Kraft, überzeugend zu beweisen. Oft fällt es in die Augen, daß die verglichenen Fälle ähnlich sind, und das Urtheil über den einen ist völlig entschieden, alsdann bedarf die Sache keiner weitern Ausführung; es ist da genug, daß die Vergleichung kurz angeführt werde.

*) Cic. Orat. in Verrem V.
**) Cic. in Topic.

werde. Wo es aber nicht in die Augen fällt, daß die Fälle völlig ähnlich sind, da muß der Redner die Aehnlichkeit der Fälle beweisen. Alsdann ist die ganze Rede im Grunde nichts anders, als eine ausführlich behandelte Vergleichung.

Hier ist nur die Rede von kurzen Vergleichungen, die keiner Ausführung bedürfen. Sie sind also die kürzesten und leichtesten Arten zu beweisen, die allen andern Beweisarten vorzuziehen sind. Diese Vergleichung aber ist mehr ein Werk des Verstandes, als des Geschmaks, und gehört mehr in die Logik, als in die Aesthetik.

Die ästhetische Vergleichung ist ein kurzes, und gleichsam im Vorbeygehen angeführtes Gleichniß,*) als wenn man sagt: Schönheit verblühet wie die Rose; oder etwas ausführlicher, wie wenn Haller von der Ewigkeit sagt:

Wie Rosen, die am Mittag jung
Und welk sind vor der Dämmerung:
So sind vor dir der Angelstern und Wagen.

Zur ästhetischen Vergleichung wird also ein Bild genommen, das nur genennt, oder in dem, was den eigentlichen Punkt der Vergleichung (das sogenannte tertium comparationis) betrifft, kurz beschrieben wird, in der Absicht, daß aus dem Anschauen desselben die Beschaffenheit des Gegenbildes richtiger, oder sinnlicher, oder lebhafter erkannt oder empfunden werde.

Von dem Gleichniß unterscheidet sie sich sowol durch die ihr eigene Kürze, als besonders dadurch, daß man bey der Vergleichung Bild und Gegenbild unzertrennt neben einander stellt, und von jenem nichts mehr sehen läßt, als was man in diesem will sehen lassen: da hingegen in dem Gleichniß die Beschreibung des Bildes ausführlicher und über die Nothdurft ausgedehnt ist, so daß man eine Zeitlang das Bild allein mit einigem Verweilen und von dem Gegenbild abgesondert, betrachtet, als wenn man schon daran allein Gefallen hätte.

Doch giebt es auch Vergleichungen, die etwas länger gedehnt sind, und sich vom eigentlichen Gleichniß mehr durch gewisse Enthaltsamkeit in der Zeichnung des Bildes unterscheiden. Folgende Vergleichung scheint gerade auf der Gränze, wo das Gleichniß anfängt, zu stehen. „Warum fragst du, großmüthiger Sohn des Tydeus, nach meinem Geschlechte? Wie die Blätter der Bäume, so sind die Geschlechter der Menschen. Itzt wehet der Wind alles Laub ab; dann treibet im Frühling der grünende Baum wieder neues hervor: so ist die Fortpflanzung der Menschen; ein Geschlecht wird itzt gebohren, das andere vergeht.“*) Es scheinet überhaupt, daß bey dem Gleichniß die Einbildungskraft von dem Bilde lebhafter, als bey der Vergleichung gereizt werde, und daß bey der Vergleichung das Gegenbild, als das einzige Nothwendige, die Vorstellungskraft mit dem Bilde zugleich beschäftige. Daraus würde dann folgen, daß zum Gleichniß mehr poetische Laune, mehr angenehme Schwatzhaftigkeit, wenn wir dieses Wort in gutem Sinne nehmen dürfen, als zur Vergleichung erfodert werde. Bey der Vergleichung gehet man den geraden Weg zum Ziel fort, und zeiget ohne stille zu stehen, oder einige Schritte aus dem Wege herauszuthun, einen in der Nähe liegenden Gegenstand; beym Gleichniß aber stehet man bey diesem Gegenstand etwas still, oder man gehet, um ihn näher zu betrachten, wol einige Schritte von dem Wege ab. Nur Schwätzer verweilen sich zu lange, und

*) S. Bild; Gleichniß.

*) Il. Z. vs. 145 ff.

und über die Nothdurft bey der Vergleichung, wie in diesem Beyspiel:

> Quasi piscis, itidem est amator lenae;
> nequam est nisi recens:
> Is habet succum, is suavitatem, eum quovis pacto
> Vel patinarium, vel assum verses quo pacto lubet. *)

Der erste Vers ist zur Vergleichung völlig hinreichend, der Zusatz der beyden andern verräth ein garstiges, schwatzhaftes Weib von niedrigem Geschmak, das der Dichter hier schildern wollte.

Die ästhetische Vergleichung ist in Absicht auf ihre Würkung von dreyerley Art: sie dienet zum klaren richtigen Sehen, als eine Aufklärung, und ist alsdann ein Werk des Verstandes: oder zum angenehmern Sehen, als eine Verschönerung, und hat ihren Grund in der Phantasie, oder endlich zum lebhaftern Sehen, als eine Verstärkung, und rühret von lebhafter Empfindung her. In allen Fällen muß das Bild sehr bekannt und geläufig seyn, damit es seine Würkung schnell thue.

Für die aufklärende Vergleichung muß die Beschaffenheit des Bildes, aus der wir das Gegenbild, wie in einem Spiegel sehen sollen, völlige Aehnlichkeit mit diesem haben, und sehr hell in die Augen fallen. Haller sagt von den ehemaligen rauhen Scandinaviern, daß sie die friedlichen Einwohner des südlichen Europa als eine Beute ansehen, die von der Natur für sie geschaffen wäre, wie für den Sperber die Taube geschaffen sey.**) Diese Vergleichung ist überaus geschikt, die Begriffe, die er uns geben wollte, in vollkommener Klarheit darzustellen. Sehr bekannt und geläufig ist das Bild des Sperbers, der die Taube, als einen ihm von der Natur bestimmten Raub hascht. Die halb thierische Rauhigkeit der Scandinavier, ohne Bedenken, und ohne die geringste Rüksicht auf Recht oder Unrecht auf unbewehrte Nachbarn loszugehen, wird mit völliger Richtigkeit, und Klarheit in dem Bild sinnlich erkannt. Diese Vergleichung hat überall statt, wo man auf eine popularе Art zu lehren hat. Die umständliche Entwiklung der Begriffe durch den eigentlichen Ausdruk hat immer etwas schwerfälliges, und ist, wo man nicht mit Personen, die im abstracten Denken geübt sind, spricht, dunkel. Darum ist es, wo man für viele schreibt, sehr nothwendig, die Begriffe durch Vergleichungen aufzuklären.

Man muß aber dabey den Grad der Aufklärung, oder die Kenntniß und die Fähigkeiten derer, mit denen man spricht, vor Augen haben. Sehr geübte Denker lieben nicht, daß ihnen das, was sie ohne Bild bestimmt und genau genug sehen, durch Vergleichungen aufgeklärt werde. Für diese kann man nicht schnell genug denken; sie wollen alles gerade zu und auf das Kürzeste vernehmen. Deswegen haben die Vergleichungen im strengen dogmatischen Vortrage selten statt. So bald man aber mit Menschen zu thun hat, die mehr des anschauenden, als des entwikelten Denkens gewohnt sind, muß man sich der aufklärenden Vergleichungen öfters bedienen. Doch ist in sofern darin Maaß und Ziel zu halten, daß man sie nur bey etwas schwerern Hauptbegriffen zu Hülfe nehme. Wenn sie zu oft ohne Noth vorkommen, so denkt der Zuhörer, man traue seiner Fähigkeit zu begreifen gar zu wenig; deswegen werden sie ihm anstößig. Dieses erfährt man beym Lesen des Ovidius nur allzu oft. Diese Vergleichung erfodert auch noch die genaue Sorgfalt, von dem Bilde nichts zu zeichnen, als was wesentlich zu dem eigentlichen Punkt der

*) Plaut. Asinar. Act. I. sc. 3.

**) Alfred. I. Bd.

der Vergleichung gehöret. Bey der Wahl und Erfindung der zu dieser Vergleichung dienenden Bilder kommt es hauptsächlich darauf an, daß ihre Aehnlichkeit mit dem Gegenbilde vollständig sey, oder daß sie uns dieses ganz mit allen dazu gehörigen wesentlichen Begriffen abzeichnen. Man siehet bisweilen, daß zu Aufklärung eines einzigen Begriffes mehr Vergleichungen gebraucht werden, wo eine einzige besser gewählte hinlänglich gewesen wäre.

Die verschönernde Vergleichung ist das Werk der Einbildungskraft, an dem der Verstand keinen Antheil hat. Bild und Gegenbild sind mehr in Ansehung ihrer Würkung, als in ihrer Beschaffenheit einander ähnlich. Bey angenehmen, oder überhaupt bey interessanten Gegenständen, bey denen wir uns gerne verweilen, bringt die Einbildungskraft uns andere, die ähnlichen Eindruk auf uns gemacht haben, ins Gedächtniß; und die Begierde diesen Eindruk zu genießen, oder ihn andern mitzutheilen, macht, daß wir auch auf diese blos in der Einbildungskraft schwebenden Gegenstände die Aufmerksamkeit richten. Daher haben Vergleichungen dieser Art ihren Ursprung. Oßian singt von Nathos:

> Reizend erschienst du dem Auge Darthulens. Dem östlichen Lichte
> Glich dein Gesicht, der Schwinge des Raben dein Haupthaar. Die Seele
> War dir erhaben und mild, wie die Stunde der scheidenden Sonne.
> Sanft wie die Lüftchen im Schilfe, wie gleitende Fluren im Lora
> War dein Gespräch, Doch wenn sich die Wuth des Gefechtes empörte
> Glichst du der stürmenden See.*)

Hier sind eine Menge Vergleichungen hinter einander. Jede schildert nicht den Gegenstand, den der Dichter zeichnen, sondern den Eindruk, die besondere Art der Empfindung, die er wollte fühlen lassen. Nicht das Gesichte des Jünglings glich der aufgehenden Sonne; sondern die fröhliche Empfindung, die Darthula bey dem Anschauen fühlte, glich dem Eindruk, den die aufgehende Sonne macht, u. s. w.

*) Darthula.

Empfindungen sind etwas so einfaches, daß es nicht möglich ist, sie andern zu erkennen zu geben, als wenn man sie in ihnen erwekt. Wo man also denkt, sie würden sie bey Vorzeigung eines Gegenstandes nicht haben, da zeiget man ihnen einen andern gewöhnlichen Gegenstand, von dem man mit Gewißheit denselben oder einen ähnlichen Eindruk erwarten kann. Sie dienen also überhaupt, Empfindungen nach ihren besondern Charakteren zu erweken, und man wählet dazu sehr bekannte Gegenstände, die in ihren Würkungen auf das Gemüthe mit dem Gegenbilde übereinkommen. Hier kommt es mehr auf ein ganz feines Gefühl und eine sehr lebhafte Einbildungskraft, als auf Beurtheilung an. Darum lieben die Dichter diese Vergleichungen vorzüglich. Sie schiken sich auch nur da, wo man angenehm unterhalten und rühren will. Die Bilder müssen sehr bekannt seyn, damit sie mit wenig Strichen sich der Einbildungskraft lebhaft darstellen, und man muß des ganz besondern (spezifischen) Eindruks, den sie auf empfindsame Gemüther machen, sehr gewiß seyn. Sie scheinen sich mehr zu Reden und Gedichten von einem etwas gemäßigten Ton, als zu denen von ganz heftigem Affect zu schiken. Denn in diesem ist das Feuer zu stark, um sich bey Vergleichungen zu verweilen; die Bilder gehen in Metaphern oder Allegorien über.

Wo man eine Vorstellung oder Empfindung nicht blos schildern, sondern nachdrüklicher sagen will, da fällt man auf Vergleichungen der dritten

Art, die darum etwas hyperbolisches oder übertriebenes haben. Man braucht Bilder, die stärker rühren als das Gegenbild. So vergleichet man einen in Widerwärtigkeiten standhaften Mann mit einem Felsen, der gegen die tobenden Wellen des Meeres unbeweglich steht; von einem Menschen, der heftig erschrikt, sagt man, er sey wie vom Gewitter getroffen; und so sagt Horaz von dem rechtschaffenen Mann, er fürchte sich mehr vor einer schändlichen Handlung als vor dem Tode. Die Vergleichungen dieser Art können bis zum Erhabenen steigen. Sie müssen aber etwas sparsamer, als die andern Arten gebraucht werden, es sey denn, daß durchaus in der Rede, oder dem Gedichte, wo sie gebraucht werden, ein ganz heftiger Affect herrsche; denn dieser vergrößert alles.

Es giebt auch poßirliche Vergleichungen, die das Lächerliche verstärken, wovon ein großer Reichthum von Beyspielen in Buttlers Hudibras anzutreffen ist. Sie sind meistentheils so beschaffen, daß bey der Vergleichung etwas widersprechend scheinendes vorkommt, das ihnen das Lächerliche giebt: große Sachen werden mit kleinen, ernsthafte mit scherzhaften verglichen, oder das Bild hat etwas so gar sehr von der Art des Gegenbildes verschiedenes, daß nur eine seltsame, poßirliche Einbildungskraft die Aehnlichkeit entdekt. Sie geben den Spottreden eine besondere Schärfe.

Was wir überhaupt von Erfindung der Bilder angemerkt haben,*) gilt auch von Erfindung der Vergleichungen, daher wir uns hiebey nicht besonders verweilen dürfen.

* * *

(*) Die, zu diesem Artikel gehörigen Nachweisungen finden sich bey dem Artikel Gleichniß. — Zu den daselbst angeführten Schriftstellern gehört noch, J. C. Adelung (Im 1ten Bde. S. 354. f. W. Ueber den deutschen Styl, 3te Aufl.) ——

*) S. Allegorie; Bild.

Verhältniß.

(Schöne Künste.)

Die Größe oder Stärke eines Theils, in sofern man ihn mit dem Ganzen, zu dem er gehört, vergleicht. Größe und Stärke sind unbestimmte Dinge, die unendlich wachsen und unendlich abnehmen können. Man kann von keiner Sache sagen, sie sey groß oder klein, stark oder schwach, als in sofern sie gegen eine andre gehalten wird.

In einem Gegenstande, der aus Theilen besteht, herrscht ein gutes Verhältniß der Theile, wenn keiner, in Rüksicht auf das Ganze, weder zu groß noch zu klein ist. Unser Urtheil über das Verhältniß der Theile entsteht entweder aus der Natur der Sachen, oder aus der Gewohnheit. Diese hat uns gewisse Maaßen der Dinge so bekannt gemacht, daß die Abweichung davon etwas widersprechendes oder übertriebenes in unsern Vorstellungen hervorbringt. Denn wir können uns nicht enthalten, in einem uns ganz bekannten und geläufigen Gegenstand, so bald wir ihn sehen, alles so zu erwarten, wie wir es gewohnt sind. Ist nun etwas darin merklich größer oder kleiner, als das gewöhnliche Maaß erfodert, so erwekt derselbe Gegenstand zweyerley Vorstellungen, die einander in einigen Stüken widersprechen. In Dingen, die blos durch die Gewohnheit bestimmt sind, können die Urtheile der Menschen über die Verhältnisse einander entgegen seyn.

Es giebt aber auch ein Urtheil über Verhältnisse, das aus der Natur der Sache selbst entsteht. Wenn ein Theil des Ganzen eine Größe hat, die seiner Natur, oder seiner Bestimmung widerspricht: so wird uns dieses

ses Mißverhältniß nothwendig anstößig. Eine sehr hohe und dabey sehr dünne Säule erwekt gleich die Vorstellung, daß sie zu schwach ist, die darauf gesetzte Last zu tragen. Zwey ähnliche Glieder eines Körpers, die zu einerley Gebrauch dienen, wie die Arme, die Füße, die Augen, müssen ihrer Natur nach gleich groß seyn. Ein Fehler gegen dieses Verhältniß widerspricht diesem Grundgesetz.

Ein Gegenstand wird für wol proportionirt gehalten, wenn kein Theil daran in seinem Maaße weder der Gewohnheit noch der Natur widerspricht. Alsdenn zieht kein besonderer Theil wegen seiner Größe die Augen auf sich; man behält die völlige Freyheit, das Ganze zu fassen, und den Eindruk desselben zu fühlen. Man empfindet also vermittelst der guten Verhältnisse die wahre Einheit der Sache, wodurch der Eindruk, den sie, machen soll, vollkommen werden kann, weil von den Theilen, woraus das Ganze besteht, keiner die Aufmerksamkeit besonders auf sich zieht. Hingegen schadet der Mangel der guten Verhältnisse sowol dadurch, daß die unproportionirten Theile unsre Vorstellungskraft auf sich lenken, folglich sie vom Ganzen abziehen; hernach auch dadurch, das sie durch das Widersprechende, das jedes Mißverhältniß hat, beleidigen. Ohne Vollkommenheit der Verhältnisse kann also kein Gegenstand schön seyn.

Das Verhältniß zeiget seine Würkung in allen Arten der Größen, nicht nur in der Ausdehnung. In jedem Gegenstande, wo mehr Dinge zugleich in ein harmonisches Ganzes zusammenfließen sollen, kann Verhältniß oder Mißverhältniß statt haben. Auch in Dingen von ganz andrer Art, die blos die innre Empfindung reizen, kann ein Theil zu viel oder zu wenig Reizung in Absicht auf das Ganze haben. Mithin hat die Betrachtung der Verhältnisse überall statt, wo Theile sind, deren Würkung Grade zuläßt.

In sichtbaren Gegenständen haben Verhältnisse statt: in der Größe der Theile, indem einige zu groß oder zu klein seyn können; in dem Lichte, indem einige zu hell, andre zu dunkel seyn können; in der Art der Kraft oder der Reizung, da ein Theil schöner, oder reizender, rührender, überhaupt kräftiger seyn kann, als es das Ganze verträgt. In Gegenständen des Gehöres haben Verhältnisse in der Dauer, in der Stärke des Tons, in der Höhe und Tiefe, in dem Reiz, oder der Kraft derselben statt. Es wäre demnach ein Irrthum, zu glauben, daß nur in zeichnenden Künsten und in der Baukunst die guten Verhältnisse zu studiren seyen. Jeder Künstler muß sie beobachten; denn dadurch entstehet das Ebenmaaß, oder die Harmonie, oder die wahre Einheit des Ganzen.

Hier entstehet also die Frage, was der Künstler in jedem Werke, das Verhältniß der Theile erfodert, in Ansehung derselben zu überlegen habe? Verschiedene Philosophen und Kunstrichter haben bemerkt, daß die Verhältnisse am besten gefallen, die sich durch Zahlen ausdrüken lassen, die man leicht gegen einander abmessen kann, so wie die sind, wodurch in der Musik die Consonanzen ausgedrükt werden.*) Man muß aber hierin nichts geheimnißvolles oder unerklärbares suchen. Der Grund davon wird sich bald offenbar zeigen, wenn man nur die Sache in ihrem gehörigen Gesichtspunkt betrachtet.

Das Verhältniß setzt zwey Größen voraus, weil es in Vergleichung oder Gegeneinanderhaltung derselben besteht. Nun kommt es bey der Größe jedes Theils darauf an, mit was für einer andern Größe man sie vergleichen solle. Sind diese Größen zu weit

*) S. Consonanz; Harmonie.

weit aus einander, so hat ihre Gegeneinanderhaltung nicht mehr statt. Man vergleicht die Größe des Mundes oder der Nase wol mit der Größe des Gesichts, aber nicht mit der Größe der ganzen Statur. Wenn also ein Gegenstand der Theil eines Haupttheils ist, so vergleichet man ihn mit seinem Haupttheil, und mit den Theilen, die zugleich mit ihm Theile eines Theils ausmachen; die Finger mit der Hand, die Hand mit dem Arm, diesen mit dem ganzen Körper und seinen Haupttheilen, den Schenkeln und dem Rumpf. Also vergleicht man einerley Theile mit einander, oder die Theile, die unmittelbar zusammen ein Ganzes ausmachen sollen. Dinge, deren Größe weit aus einander ist, können zusammengenommen kein Ganzes ausmachen. Eine Stadt macht mit einigen darum liegenden Feldern, Hügeln, Büschen, eine Gegend aus. Aber eine Stadt mit einem kleinen daran stossenden Garten macht keine Gegend aus, sondern eine Stadt; der Garten kann wegbleiben, sie bleibt immer eine Stadt. So könnte bey einem Menschen ein Finger zu groß, oder zu klein seyn, oder ganz fehlen, und die Person noch immer ein schöner Mensch seyn; aber die Hand, an der er fehlte, wäre keine schöne Hand mehr.

Wir sehen hieraus überhaupt, daß man bey dem Urtheil über Verhältnisse den Theil, worüber man urtheilet, nothwendig gegen einen andern Theil, der mit ihm in gleichem Range steht, halten müsse. In der Musik werden die Töne eines von dem Grundton sehr entfernten Accords nur unter einander verglichen, und nicht mehr gegen einen sehr tief unter ihnen liegenden Grundton gehalten. In der Baukunst vergleichet man die kleinern Glieder nicht mit dem Gebäude, sondern mit dem Gesims, oder dem Haupttheile, dessen unmittelbare Theile sie sind.

Nothwendig muß hier auch noch angemerkt werden, daß bey Schäzung der Größe die Natur des Gegenstandes, an dem wir sie sehen, in Betrachtung zu ziehen ist. Man würde ein Fenster sehr unproportioniert finden, wenn es acht oder zehenmal höher, als breit wäre; und doch findet man an einer Säule dieses Verhältniß der Höhe gegen die Dike gut. Bey dem Fenster haben Höhe und Breite einerley Zwek, die Vermehrung des Lichts; bey der Säule kommen zwey Sachen in Betrachtung, die Erhebung, oder Erhöhung des aufliegenden Theiles und die Festigkeit der Unterstüzung. Hiebey entstehet die Frage, ob die Dike gegen die einmal festgesetzte Höhe groß genug sey. Wäre bey dem Fenster gar nichts festgesetzt, als die Menge des einfallenden Lichtes, so wäre unstreitig dieses das beste Verhältniß, wenn die Breite der Höhe gleich wäre, weil beyde gleichen Antheil an Vermehrung des Lichts haben. Daß aber die Höhe insgemein größer, als die Breite genommen wird, hat seinen Grund in der Höhe des zu erleuchtenden Zimmers, und nicht darin, daß ein langes Viereck schöner sey, als das, dessen Höhe der Breite gleich ist.

Man siehet hieraus überhaupt, daß das Urtheil über Verhältnissen nicht so einfach sey, als sich mancher einbildet, und daß es eben nicht blos darauf ankomme, Zahlen gegen einander zu halten.

Man hat zu allen Zeiten erkannt, daß der menschliche Körper das vollkommenste Muster der guten Verhältnisse sey. In der That sind alle Regeln der vollkommensten Harmonie oder Uebereinstimmung daran zu erkennen. Diese vollkommene Form im Ganzen betrachtet, bietet gleich einige Haupttheile dar, von denen keiner über den andern herrsche, keiner die Aufmerksamkeit so auf sich zieht, daß sie den andern entgienge. Je kleiner

ein Haupttheil ist, je mehr hat er Mannichfaltigkeit und Schönheit, wodurch das, was ihm an Größe abgeht, ersetzt wird. Der Kopf als der kleineste Theil, hat die größte Schönheit, der Rumpf, als der größte, hat die wenigste Schönheit; dadurch wird das Gefühl gleichsam gezwungen, das Ganze immer auf einmal zu fassen. Eben so genau sind auch die Theile der Haupttheile abgepaßt, daß man niemals weiß, welchen man vorzüglich betrachten soll. Die Theile des Gesichtes, Stirn, Wangen, Augen, Nase, Mund, Kinn, folgen derselben Regel; die Augen gewinnen an Reiz, was ihnen an Größe fehlet, um die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen, die Stirn und die Wangen, die wegen ihrer ansehnlichen Größe stärker ins Gesicht fallen, haben weniger Reiz, und so alles übrige, daß man niemals bey einem Theile stehen bleibt, sondern immer auf das Ganze geführt wird.

Anstatt also dem Redner, dem Dichter, dem Tonsetzer, dem Mahler und dem Baumeister weitläuftig zu sagen, wie er in jedem Werk die Haupttheile unter einander, und dann die Theile der Theile unter einander in gute Verhältnisse bringen soll, nicht blos in Verhältniß der Größe und Stärke, sondern auch in die Verhältnisse der Schönheit, der vollkommenen Bearbeitung, des Hellen und Dunkeln, und aller andern Grade leidender Eigenschaften, damit keiner über andre von seiner Art herrsche, wollen wir sie alle auf eine fleißige und mit genauer Ueberlegung begleitete Betrachtung des harmonischen Baues im menschlichen Körper verweisen.

Indem er aber dieses vollkommene Muster aller guten Verhältnisse studiret, muß er nothwendig die eigene Natur und Bestimmung eines jeden Theiles genau vor Augen haben, ehe er von seinem Verhältniß gegen das Ganze sein Urtheil fällen kann.

Verhältnisse.

(Zeichnende Künste.)

Es wäre ein völlig ungereimtes Unternehmen, allgemeine und doch bestimmte Regeln für die Verhältnisse der Theile der schönen Form zu suchen, da unendlich vielerley Formen bey ganz verschiedenen Verhältnissen schön seyn können, und überhaupt die Schönheit, folglich auch die Verhältnisse der Form, von der Natur der Sache, der die Form zugehöret, abhängen. Eine Schlange ist mit ganz andern Verhältnissen schön, als ein vierfüßiges Thier, und dieses als ein Vogel. In der Natur giebt es keine todte Formen, dergleichen die Figuren der Geometrie sind: die Formen natürlicher Körper sind nur wie Kleider anzusehen, die einem schon vorhandenen und seiner Bestimmung gemäß eingerichteten Körper gut angepaßt sind. Bey der Form also muß nothwendig auf die Sache, der sie als ein Kleid zugehöret, ihre Natur und ihre Bestimmung gesehen, und daher die Verhältnisse der Theile der Form bestimmt werden. Ohne dieses wäre in den zeichnenden Künsten nichts gewisses mehr. Wer ein Trinkgeschirr macht, muß nothwendig dabey auf den Gebrauch desselben sehen, daraus das Allgemeine der Form bestimmen, und dann ihr die Schönheit und den Theilen die Verhältnisse geben, die sich zu jener durch das Wesen bestimmten Form am besten schiken. Davon aber läßt sich ausser den allgemeinen Grundregeln, die in dem vorhergehenden Artikel berührt worden, nichts näher bestimmtes sagen.

Wo aber die zeichnenden Künste die Gegenstände nicht erfinden, sondern aus der Natur nachahmen, da bleibt ihnen auch die Erfindung der Form nicht frey; sie müssen sie nehmen, wie die Natur sie gemacht hat. Da diese gleichwol bey Formen von

einerley Art die Verhältnisse der Theile verschiedentlich abändert, und einer Form mehr Schönheit giebt als andern von ihrer Art, so kommt es darauf an, daß der Zeichner das beste für jeden Fall zu wählen wisse. Wir wollen hier, um uns in der unermeßlichen Mannichfaltigkeit der Dinge nicht zu verirren, die Betrachtung der Verhältnisse blos auf die wichtigste aller Formen, der menschlichen Figur einschränken.

Man schreibet dem Zeichner insgemein genau bestimmte Verhältnisse vor, nach denen er jeden Theil des menschlichen Körpers zeichnen soll, um ihn schön zu machen. Aber man bedenkt dabey nicht genug, daß selbst für die menschliche Gestalt kein absolutes Maaß der Schönheit gesetzt sey. Wie die weibliche Gestalt eine andre Schönheit hat als die männliche, die Kindheit eine andere als die männlichen Jahre, so erfodert auch jeder Charakter des Menschen andere Schönheit, folglich andere Verhältnisse. So mancherley Charaktere zu schildern sind, so vielerley Verhältnisse müssen auch beobachtet werden. Die griechischen Bildhauer, die das Gefühl des Schönen in einem hohen Grad besaßen, bildeten ihre Gottheiten nicht nach einerley Verhältnissen; Jupiter, Apollo, Herkules, und andre Götter, bekamen jeder andere, nach dem ihnen zukommenden Charakter, und so auch die Göttinnen.

Es fehlet unendlich viel daran, daß wir für jede Art des Characters die genaue Form des Körpers sollten bestimmen können, die sich am besten für ihn schiket. Also besitzen wir auch keine bestimmte Wissenschaft der Verhältnisse, die man dem Zeichner vorschreiben könnte.

Da die Charaktere der Menschen aus so mannichfaltigen Vermischungen ihrer Eigenschaften bestehen, daß es unmöglich ist alle zu bestimmen, so ist es auch nicht möglich, die Verhältnisse der verschiedenen schönen Formen des Körpers anzugeben. Doch scheint es, daß die Griechen darin das meiste gethan haben. Sie legten ihren meisten Gottheiten bestimmte Charaktere bey, deren jeder in seiner Art das Höchste war, was man etwa an Menschen beobachten konnte; ihre Bildhauer beflissen sich in dem Bild jeder Gottheit ihren Charakter auszudrüken, und dieses nöthigte sie, die menschliche Gestalt auf das genaueste zu betrachten, damit sie entdeken konnten, wie die Natur die vorzüglichsten Charaktere der Menschen in der Gestalt des Körpers sichtbar gemacht habe. Durch dieses Studium entdekten sie, wie die Verhältnisse seyn müßten, wenn die Gestalt eine Venus, oder eine Juno nach ihrem Charakter abbilden sollte. Die Gestalt der Königin der Götter mußte bey der weiblichen Schönheit auch Hoheit und Ernst, das Bild der Göttinn der Liebe alle Reizungen zur Wollust darstellen.

Wir können also nichts besseres thun, da unsre Begriffe von menschlicher Vollkommenheit, überhaupt betrachtet, eben die sind, die die Griechen gehabt haben, als die Verhältnisse annehmen, die sie in der Natur durch vieles Forschen entdekt haben. Es ist ein großer Verlust für die zeichnenden Künste, daß die Werke der Griechen, die über die Verhältnisse geschrieben haben, verlohren gegangen. Philostratus führt in der Vorrede zu der Beschreibung seiner Bilder einige davon an. Doch ist dieser Verlust dadurch in etwas ersetzt, daß noch verschiedene schöne Werke der bildenden Künste übrig geblieben sind, woraus man die Verhältnisse, denen sie folgten, abmessen kann. Man hat die besten Antiken vielfältig abgezeichnet, und nach allen Verhältnissen abgemessen. Aber zum Studium der besten Verhältnisse

fehlet

fehlet es nun noch an einem Werke, darin die Charaktere, die die Griechen in ihren Bildern haben sichtbar machen wollen, genau beschrieben wären. Ein in den Schriften der Alten durchaus erfahrner Philosoph müßte uns den Charakter des Jupiters, Mars und aller Götter, Göttinnen und Helden, deren Bilder wir haben, beschreiben. Diese gegen die vorzüglichsten Bilder gehalten, würden uns ziemlich bestimmt sehen lassen, durch was für Verhältnisse jeder Charakter am sichtbarsten ausgedrükt wird.

Es wäre eine geringe Mühe, diesen Artikel mit verschiedenen Tabellen von würklich ausgemessenen Verhältnissen der Theile des menschlichen Körpers zu verlängern; wir halten es aber dem Zwek dieses Werks nicht gemäß, uns in diese Weitläuftigkeiten einzulassen, zumal, da der deutsche Künstler in des Herrn von Hagedorns Betrachtungen über die Mahlerey das meiste, was hier anzuführen wäre, bereits finden kann.

* * *

Von den Verhältnissen handeln: Luc. Palioli di Borgo S. Sepulcro (La divina proporzione, Ven. 1508. f.) — Alb. Dürer (Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtschevt, in Linien, ebenen und ganzen Corporen, Nürnberg 1525 und 1538. f. mit F. Lat. Par. 1532. f. Arnh. 1605. f. mit 60 Kpfr. Ebendesselben vier Bücher v. menschlicher Proportion, Nürnb. 1528. f. 1533. f. und in allen seinen Büchern, Arnh. 1603. f. Lat. von Joach. Camerarius, Nor. 1532-1534. f. Par. 1537. 1567. f. Ital. von Giov. P. Galucci, Ven. 1591 und 1594. f. Französisch, Arnh. 1614. f. Holl. ebend. 1622. f. Engl. 1666. f.) — Hier. Rodler (Ein schoen nützlich Büchlein und Unterweisung zur Kunst des Messens für Maler, Bildhauer . . . Siemeren 1531. f.) — Heinr. Lautensack (Unterweisung der Perspective und Proportion der Menschen und Rosse, Frkf. 1564. f.) — Vinc. Dati (Il primo libro delle perfette proporzioni di tutte le cose, che imitar e ritrar si possono, coll' arte dei disegne, Fir. 1567. 4.) — Giov. P. Lomazzo (Das 1te Buch in s. Trattato dell' Arte della Pittura Mil. 1584. 4. handelt De la Proporzione, und dieses kam einzeln, französ. Toulouse 1649. f. heraus. Auch handelt er in seiner Idea del Tempio della Pittura . . . ebend. 1591. 4. noch De la proporzione del corpo umano di diece faccie.) — Fil. Esegrenio (Li primi Elementi nella Simmetria, o sia commensurazione del disegno delli Corpi umani . . . Padova (1600.) f.) — Joh. Sig. Elsholt (Anthropometria . . . Patav. 1654. 8. Deutsch, Nürnb. 1695. 8.) — Willh. Goere (In seiner Natuurlyk en Schilderkonstig Ontwerp der Menschenkonde . . Amst. 1682. 8. mit Kpfrn. S. den Art. Mahlerey, S. 332.) — Abr. Bosse (Sur les proportions de IV des plus belles figures de l'Antique, Par. 16. 22 Bl.) — Ger. Audran (Les Proportions du corps humain, mesurées sur les plus belles figures de l'Antiquité, Par. 1683. fol. 30 Bl. Deutsch von Sandrart, Nürnberg 1689. fol. und vermehrt im 4ten Bde. der neuen Aufl. s. W. S. 122 u. f.) — P. Casati (Compasso di Proporzioni, Bol. 1685. 4.) — Joh. G. Bergmüller (Anthropometria, oder Statur des Menschen, Augsburg 1723. f. 12 Bl.) — G. Lichtensteger (Aus der Arithmetik und Geometrie herausgehohlte Gründe zur menschlichen Proportion, Nürnb. 1746. f.) — W. H. Wateler (Von s. Reflex. sur la Peint. bey s. Art de peindre, Par. 1760. 4. handelt die erste Des proportions.) — Jean de Witt (Proportions du corps humain, gr. par J. Punt, Amst. 1747. f. auch mit einem holländischen Titel abgedruckt.) — Chr. Tob. Ephr. Reinhard (Ausmessung des menschlichen Körpers . . . Glogau 1767. 8.) — C. L. von Hagedorn (Von

(Von s. Betrachtungen über die Mahlerey handelt die fünf und dreyßigste von der Zusammenstimmung der Verhältnisse überhaupt, und die 36te von Verhältnissen insbesondre.) — Joh. B. Hagenauer (Unterr. von der Proportion des Menschen . . . Wien 1791. mit 6 K.) ——

Verhältnisse.

(Baukunst.)

Mit den Verhältnissen in der Baukunst hat es eine ähnliche Bewandtniß, als mit denen im menschlichen Körper. Da man einmal vollkommene Muster vor sich hat, so müssen die Verhältnisse derselben als erwiesene Regeln angenommen werden. Sie sind zwar nicht so bestimmt, daß man nicht vielfältig, ohne den guten Geschmak zu beleidigen, davon abweichen könnte, und würklich abgewichen wäre. Da aber zu befürchten ist, daß dergleichen Abweichungen nach und nach zu großen Ausschweifungen Gelegenheit geben möchten, so scheinet die Erhaltung des guten Geschmaks zu erfodern, daß die genaue Beobachtung der von den besten Baumeistern gebrauchten Verhältnisse, als ein unveränderliches Gesetz angenommen werde. Denn wo man einmal die Regeln aus den Augen setzet, da wird dem schlechten Geschmak die Freyheit gelassen, nach und nach das Schöne zu vertreiben, wie aus unzähligen Beyspielen der Baukunst kann dargethan werden.

Was ein alter Philosoph *) bey einer andern Gelegenheit angemerkt hat, kann auch hier angewendet werden. „Wenn du einmal vergessen hast, sagt er, daß der Schuh blos zur Verwahrung des Fußes gemacht ist, so hast du bald einen verguldeten Schuh, hernach einen von Purpur, und dann einen ausgeschnitzten. Denn wenn man einmal das Ziel der Natur überschritten hat, so hat man auch keine Schranken mehr gegen die Ausschweifung.“ Es scheinet also besser gethan zu seyn, wenn man durch eine genaue Befolgung der einmal vorgeschriebenen Verhältnisse, die Baukunst in dem Zustand läßt, worein sie von den größten Meistern gesetzt worden ist, als daß man durch Abweichungen von denselben dem schlechten Geschmak die Freyheit lasse, das schon entdekte Schöne zu verderben.

*) Epictetus.

Da von den allgemeinen Grundsätzen über gute Verhältnisse vorher gesprochen, in verschiedenen Artikeln über die Theile der Gebäude auch ihre Verhältnisse angegeben, in dem Artikel Ordnung aber die wichtigsten Werke, woraus die Verhältnisse der alten Baumeister gelernt werden können, angezeiget worden, so enthalten wir uns hier fernerer Weitläuftigkeit über diese Materie.

* * *

(*) Von den Verhältnissen in der Baukunst handelt unter mehrern: Der Abt Laugier (In s. Observat. sur l'Architect. im 1ten Abschn. derselben, in 6 Kap. als, worin das Verh. besteht; von der Proportion in Ansehung des Innerlichen der Gebäude; von dem allgem. Verh. bey dem Aufriß der Gebäude; von dem Verh. der Theile mit dem Ganzen in Ansehung des Innerlichen der Gebäude; von dem Verh. der Theile mit dem Ganzen in Ansehung des äußern Aufrisses der Gebäude; von dem Verh. der Theile unter einander.) — Militia (Im 2ten Buche s. Grundſ. der bürgerl. Baukunst, in 6 Abschn. als, von den architect. Verhältnissen; vom Sehen in Absicht auf Architectur; von den allg. Verh. der Fassaden; vom Verh. der Theile mit dem Ganzen der Fassaden; von den allg. Verh. im Innern der Gebäude; vom Verh. der Theile mit dem Ganzen im Innern der Gebäude.) — u. a. m.

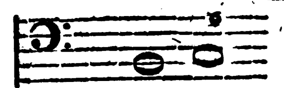
Verminderter Dreyklang.

(Musik.)

Er besteht aus der Octave, der kleinen Terz und kleinen Quinte. Diese Quinte kommt allemal in der Molltonleiter von der Secunde zur kleinen Sexte der Tonica vor, z. B. A moll; H-c d-e-f; sie bestehet aus zwey halben Tönen H-c und e-f und zwey ganzen c-d und d-e. An sich ist sie dissonirend, sie wird aber bey diesem Accord als eine Consonanz behandelt, und ist, wie schon anderswo gezeiget worden, von der falschen Quinte, die in dem Quintsextaccord vorkömmt, sehr unterschieden *). In der Umkehrung wird sie zur großen Quarte, anstatt daß die falsche Quinte zum Triton wird **).

Je näher die kleine Quinte in dem verminderten Dreyklange dem Verhältniß 5:7 kömmt, je besser ist sie in diesem Accord zu gebrauchen, und je weiter entfernt sie sich von dem Klang der falschen Quinte: eben so verhält es sich mit ihrer Umkehrung. Dieses scheint übrigens paradox zu seyn, weil die kleinen Quinten dieser Art in der Umkehrung als große Quarten höher wie die Quinten selbst sind. Indessen ist das Gehör in beyden Fällen sehr mit diesen Verhältnissen zufrieden, statt daß alle übrigen, die der Vernunft nach richtiger zu seyn scheinen, nicht von dieser Würkung sind: in solchen zweifelhaften Fällen ist das Gehör allemal ein besserer Richter, als die speculativischen Zahlenrechnungen oder Linienabzählungen. Unser H-f, das von dem Verhältniß 45:64 ist, klingt als kleine Quinte in dem verminderten Dreyklang am schlechtesten; hingegen vollkommen gut als falsche Quinte, die die Septime des Fundamentaltones ist; so auch ihre Umkehrung. Die Ursache dieser Verschiedenheiten liegt darin, daß das f gegen die über ihr liegende Secunde, als Octave vom Grundton, 8:9 ausmacht, folglich dissonirt, und das G des Fundamentalbasses gleich ins Gefühl bringt, wozu noch die reine große Terz und Quinte vom Grundton das Ihrige beytragen; da hingegen von 7 nach 8 keine wesentliche Septime ins Gefühl gebracht wird.

Der Gebrauch des verminderten Dreyklanges ist weit eingeschränkter, als der beyden andern *). Er kann weder ein Stük anfangen, noch endigen. Er hat seinen Sitz auf der Secunde der Molltonleiter, und führt am natürlichsten zu dem Accord der Dominante; wenigstens wird dieser Accord bey jeder andern Fortschreitung übergangen, wie z. B.



Zwischen diesen beyden Accorden ist der E duraccord als der Dominantenaccord von A moll übergangen worden **))

Die Verwechslungen des verminderten Dreyklanges sind in der dem Artikel Dreyklang nachstehenden Tabelle unter den Buchstaben k und n angezeiget.

Verrükung.

(Musik.)

Durch dieses Wort bezeichnen wir eine nur eine kurze Zeit dauernde, oder aus gewissen Absichten glüklich veranstaltete Zerstörung der Harmonie, oder Ordnung, da ein oder mehr Töne aus ihrer Stelle entweder völlig oder zu früh weggerükt werden.

Der-
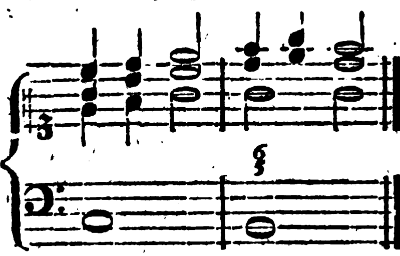
*) S. Falsche Quinte (falsche).
**) S. Quarte; Triton.

*) S. Dreyklang.
**) S. Uebergang.

Dergleichen Verrükungen oder Wegrükungen kommen sowol in der Harmonie, als in der Melodie vor.

Die harmonische Verrükung kann auf zweyerley Weise vorkommen: 1. indem man die Grundharmonie auf einen Augenblik zerstört, aber auch sogleich wieder herstellet; und 2. indem man den Accord nicht gleich in seiner Vollkommenheit hören läßt. In beyden Fällen aber geschieht es so, daß die Grundharmonie darum nicht aus dem Gefühl gebracht wird.

Im ersten Fall ist die Verrükung in der Harmonie das, was der Durchgang in der Melodie ist, und in den Stimmen, wo die Verrükung geschieht, geht ein Durchgang in der Melodie vor*), z. B.



Verrükungen dieser Art geschehen ohne alle Vorbereitung; sie zerstören die vorhergehende Harmonie auf der schlechten Zeit des Taktes, und stellen sie auf der folgenden guten mit doppelter Annehmlichkeit wieder her. Sie dienen außerdem bald zur Verbindung des Gesanges in den einzelen Stimmen, bald zur Unterhaltung der Bewegung, oder das Stillestehen derselben zu verhindern. Die Intervalle, mit denen diese Art der Verrükung bewerkstelliget wird, sind insgemein gegen die Grundnote dissonirend, und werden auch durchgehende Dissonanzen genennet.

Im zweyten Fall entstehen die zufällig dissonirenden Accorde, die nur auf der guten Zeit des Taktes vorkommen könnten, und deren Dissonanzen vorbereitet und aufgelöset werden müssen. Hievon aber ist in verschiedenen Artikeln hinlänglich gesprochen worden*). Wir merken nur noch an, daß die harmonische Verrükung in beyden Fällen nur bey solchen Accorden, die von einer beträchtlichen Länge und Gewicht sind, angebracht werden kann.

Eine andere Art der Verrükung, die aber nur in der Melodie statt hat, ist die, wenn ein oder mehrere Töne durch Vorausnahme oder Verzögerung**) früher oder später, als sie sollten, eintreten. Hievon wird in einem besondern Artikel gesprochen. †)

Zeit, Rhythmus und Bewegung können auch auf mancherley Weise verrükt werden. Wenn z. B. im $\frac{3}{4}$ Takt drey Viertel gesetzt werden, die den Zeitraum von zwey Takten einnehmen, und gleich schwer vorgetragen werden, wodurch die Taktbewegung auf eine kurze Zeit ganz zernichtet wird. Diese Art der Verrükung kann in Unentschlossenheit, oder in dem Ausdruk der Furcht, oder in einem Singstük bey überaus starken und nachdrüklichen oder trotzigen Worten, oder wenn man den Zuhörer nach einer einförmigen und langweiligen Fortschreitung der Bewegung unvermuthet durch etwas fremdes und ungewöhnliches erschüttern und wieder aufmuntern will, von der größten Kraft seyn, wenn sie nur mit Ueberlegung angebracht wird; oder wenn in einem Allegro ein paar Takte Adagio angebracht werden; oder beyde Bewegungen in entgegengesetzten Leidenschaften mit einander abwechseln; oder wenn die Bewegung auf eine kurze Zeit gar stille steht, wie bey Fermaten ††).

Hieher

*) S. Durchgang.
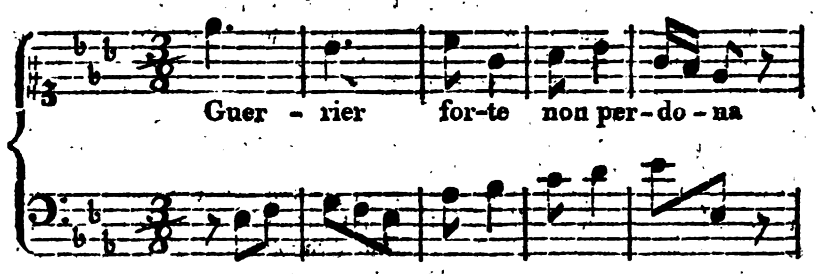
*) Dissonanz I Th. S. 687; Auflösung ebend. S. 228; Vorhalt.

**) Anticipatio; Retardatio.
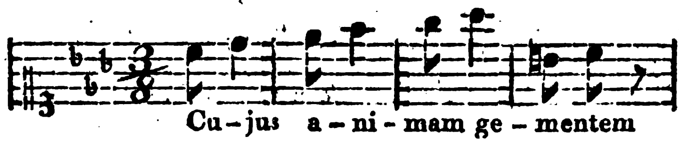
†) S. Verzögerung.

††) S. Fermate.

Hieher gehören auch die unvermuthete Ruhe mitten in einem Takt; der ungerade Rhythmus von drey oder fünf Takten; oder die Art der Verrükung, nach der bey nachdrüklichen Worten wesentlich lange Noten zu kurzen, und kurze zu langen Noten gemacht werden, wie in diesem Beyspiel einer Graunischen Opernarie:



Jedermann erkennet gleich, daß diese Art der Verrükung in Singstüken nur über solche Worte oder Sylben angebracht werden kann, die sie vertragen. In dem Stabat mater des Pergolesi, das der grossen Bewundrung, womit so viele davon sprechen, unerachtet von uns für ein sehr fehlerhaftes und schlechtes Werk gehalten wird, findet sich folgende Arie;



wo diese Verrükung so unschiklich angebracht ist, daß jedem Sprachkenner bey Anhörung derselben die Haut schaudert.

Alle diese Verrükungen der Zeit, des Rhythmus und der Bewegung gehen über das Gewöhnliche hinaus, und bringen, wenn sie sparsam und mit Ueberlegung angebracht werden, viel Freyes und Großes in die Schreibart. Große Meister bringen damit die größten Würkungen hervor; Stümper legen damit ihre Unwissenheit und ihre Ungeschiklichkeit an den Tag. Bey jenen stehen sie allezeit am rechten Ort, und die Uebertretung der Regeln wird in ihren Werken oft zur größten Schönheit; bey diesen stehen sie niemals recht, sie zerstören die Ordnung, und bringen Verwirrung und Unsinn hervor.

Anfängern der Setzkunst ist zu rathen, daß sie sich strenge an die Regeln halten, die die Ordnung zum Endzwek haben, und sich vollkommen darin festsetzen, ehe sie anfangen, die Ausnahmen großer Meister nachzuahmen, und sich dieser letzt angezeigten Arten der Verrükungen zu bedienen.

Vers.

Der Vers ist in der Rede gerade das, was der Rhythmus im Gesang ist: was wir also in einem besondern Artikel vom Rhythmus gesagt haben, gilt auch von dem Vers, und kann hier vorausgesetzt werden. Wie ein rhythmischer Abschnitt der Melodie (ein Rhythmus) aus einer kleinen Anzahl Takte besteht, die so zusammenhangen, daß das Ohr sie als ein kleines Ganzes auf einmal faßt und am Ende einen merklichen Schlußfall fühlet: gerade so besteht der Vers aus einigen Füßen, die zusammen einen dem Gehör auf einmal faßlichen

Satz

Satz mit einem merklichen Schlußfall ausmachen. Indem wir den Ursprung, die Natur und Würkung des Rhythmus erklärt haben, ist zugleich eben dieses auch von der gebundenen Rede erkläret worden. Also bleibet uns hier eigentlich nur die Betrachtung der Dinge noch übrig, die dem Vers als einer besondern Art des Rhythmus eigenthümlich sind. Er ist ein Rhythmus ohne Gesang, durch den bloßen Ton der Rede erzeuget; und ein Gedicht, dessen Versbau richtig ist, muß durch den Vortrag, der der Sprache und dem Inhalt angemessen ist, von selbst in vernehmliche Verse getheilt werden.

Jeder Vers muß diese zwey Haupteigenschaften haben; daß er 1. aus gleichlangen und gleichartigen Füßen bestehe, die durch richtigen Vortrag merklich werden, und 2. einen merklichen Schlußfall habe, wodurch er sich von dem folgenden Vers absondert. Dadurch wird also der Gang oder der Fluß der Rede in gleichlange Glieder (Füße), deren jedes zwey oder mehr Sylben hat, abgetheilet; in jedem Gliede kommen dieselben Accente in derselben Ordnung immer wieder, und einige solcher Glieder machen einen Abschnitt aus, so daß das Gehör währender Rede sich beständig mit Abmessen und Zählen beschäftiget, und dadurch in der Einheit der Empfindung unterhalten wird, wie an seinem Orte ausführlich gezeiget worden*)

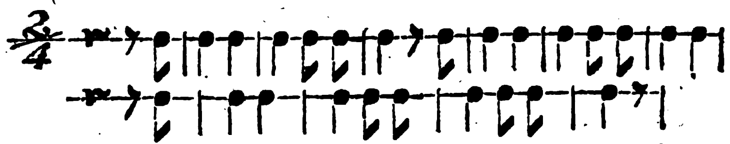
Der Tonsetzer zeiget sein Metrum dadurch an, daß er im Anfang seines Stüks die Taktart und Bewegung andeutet, durch deren richtigen Ausdruk der Rhythmus vernehmlich wird. Der Dichter hat aber dieses nicht nöthig; wer ihn so, wie die Natur der Sprache und der Inhalt, oder der Sinn der Rede, es erfodert, liest, trifft die rhythmischen Abtheilungen, ohne weitere Kunst schon dadurch allein. Man lese folgendes, so wie die deutsche Sprache und der Sinn es erfodert:

Fangt an! Ich glühe bereits. Fangt
an holdselige Sayten!
Entzükt der Echo begieriges Ohr!

so wird man natürlicher Weise die hier durch Striche bezeichneten Sylben mit Nachdruk aussprechen, die dazwischen liegenden aber leicht. Dadurch aber entsteht die Eintheilung des Ganges der Rede in gleiche Füße, oder Takte, gerade so wie wir es vom Rhythmus gezeiget haben.

Fangt | an! Ich | glühe be | reits.
Fangt | an hold | selige | Sayten!
Ent | zükt der | Echo be | gieriges | Ohr!

In Musik gesetzt, würde das Metrische dieser Verse so aussehen:



Der Takt, oder die Eintheilung in gleichlange Füße, ist hier jedem Ohr empfindbar. Nach dem siebenten Takt ist der Schlußfall durch das Ende des Sinnes merklich. Doch könnte er es auch ohne dieses seyn, wenn statt des Trochäus Sayten, ein wahrer und reiner Spondäus stünde; weil alsdann die Bewegung sogleich anzeigte, daß die folgende schwache Sylbe Ent, nicht mehr zu dem vorhergehenden Fuße könne genom-

*) S. Rhythmus.

kommen werden, indem dadurch die Gleichförmigkeit der Bewegung zerstört würde. Eben so wird jeder in folgendem Verse den Nachdruk allemal auf die Sylben legen, die mit Strichen bezeichnet sind.

Wißt es: jenseit des Grabs ist ein zweyfacher Fußsteig gebahnet.

Dieser u. s. f.

Folglich wird jeder diesen Satz metrisch so lesen:

Der Schlußfall wird im sechsten Takt dadurch merklich, daß nach der letzten kurzen Sylbe nothwendig eine Pause muß gemacht werden; weil in dem folgenden Worte Dieser, die erste Sylbe den Nachdruk hat, folglich mit der letzten des vorhergehenden Taktes nicht in eines gezogen werden kann, ohne daß die Einförmigkeit der Bewegung zerstört würde.

Diese Beyspiele sind hinlänglich, die Natur des Verses überhaupt zu erklären, und zu zeigen, wie jeder Leser, dem die Sprache geläufig, der Inhalt verständlich ist, und der zugleich einiges Gefühl im Gehör hat, den Gang der gebundenen Rede metrisch und rhythmisch abtheilen wird.

Das Wesen des Verses besteht also darin, daß er in gleichartigen Füßen fortgehe, und einen merklichen Schlußfall habe; seine Vollkommenheit aber darin, daß beydes bey dem, der Sprache und dem Innhalt völlig angemessenen Vortrag, ohne den geringsten Anstoß leicht merklich sey. Beydes bedarf einiger Erläuterung.

Gleichartig sind die Füße, die aus gleichviel Zeiten bestehen, und die Accente auf denselben Zeiten haben. So sind der Spondäus und Daktylus gleichartig, weil sie aus zwey gleichlangen Zeiten bestehen, davon die erste schwer, die andre leicht ist: oder . In unserer Sprache kann der Trochäus, wenn nur der Zusammenhang der Worte und der Sinn es verträgt, ohne dem Ohr anstößig zu seyn, wie ein Spondäus ausgesprochen werden, besonders da, wo er am Einschnitt in den Sinn der Worte steht. In dem vorher angeführten Verse:

Wißt es, jenseit des Grabs u. s. f.

kann und soll man lesen wißt es; würde man in einem andern Zusammenhang sagen: Ihr wißt es schon; so würden dieselben Sylben nothwendig wie ein Trochäus, der eigentlich drey Zeiten hat, ausgesprochen seyn:

Ihr wißt es schon *). Der Jambus und der Trochäus sind ungleichartig. Denn obgleich beyde aus drey Zeiten bestehen, davon zwey in eines zusammengezogen sind ⏑ —, und — ⏑ (beyde so viel als ⏑⏑⏑): so sind sie darin völlig verschieden, daß die schwere Sylbe in beyden nicht einerley Stelle hat. Gleichartig sind also die Füße, die aus gleichviel Zeiten bestehen, und den Nachdruk auf einerley Stellen haben, als ´— ⏑⏑ und ´— ⏑⏑; ´— ⏑ und ´⏑⏑⏑. Es scheinet zwar,

*) Wer daran zweifeln wollte, daß der Jambus und Trochäus drey Zeiten haben, die den drey Zeiten ⏑⏑⏑ gleich sind, darf nur bedenken, wie gewöhnlich es sey, daß wir im Deutschen mit völlig gleichem Erfolg am Ende eines Redesatzes ein zwey- oder ein dreysylbiges Wort setzen. Man sagt eben so gut: — sie sind getheilt, als: sie sind getheilet; beydes ist im Klang einerley, weil der Jambus getheilt in der That ausgesprochen wird — getheillt, so daß er einigermaaßen dreysylbig, wenigstens dreyzeitig wird. So ist es auch mit dem Trochäus. In dem Worte Fortkommen merkt das Gehör deutlich zwey kurze Sylben am Ende; sagt man aber er wird kommen, so hat das zweysylbige Wort kommen, offenbar drey Zeiten komm-en.

Satz mit einem merklichen Schlußfall ausmachen. Indem wir den Ursprung, die Natur und Würkung des Rhythmus erklärt haben, ist zugleich eben dieses auch von der gebundenen Rede erkläret worden. Also bleibet uns hier eigentlich nur die Betrachtung der Dinge noch übrig, die dem Vers als einer besondern Art des Rhythmus eigenthümlich sind. Er ist ein Rhythmus ohne Gesang, durch den bloßen Ton der Rede erzeuget; und ein Gedicht, dessen Versbau richtig ist, muß durch den Vortrag, der der Sprache und dem Inhalt angemessen ist, von selbst in vernehmliche Verse getheilt werden.

Jeder Vers muß diese zwey Haupteigenschaften haben; daß er 1. aus gleichlangen und gleichartigen Fußen bestehe, die durch richtigen Vortrag merklich werden, und 2. einen merklichen Schlußfall habe, wodurch er sich von dem folgenden Vers absondert. Dadurch wird also der Gang oder der Fluß der Rede in gleichlange Glieder (Füße), deren jedes zwey oder mehr Sylben hat, abgetheilet; in jedem Gliede kommen dieselben Accente in derselben Ordnung immer wieder, und einige solcher Glieder machen einen Abschnitt aus, so daß das Gehör während der Rede sich beständig mit Abmessen und Zählen beschäftiget, und dadurch in der Einheit der Empfindung unterhalten wird, wie an seinem Orte ausführlich gezeiget worden*)

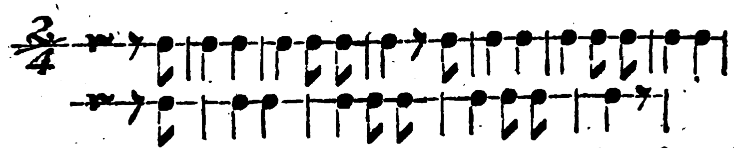
Der Tonsetzer zeiget sein Metrum dadurch an, daß er im Anfang seines Stüks die Taktart und Bewegung andeutet, durch deren richtigen Ausdruk der Rhythmus vernehmlich wird. Der Dichter hat aber dieses nicht nöthig; wer ihn so, wie die Natur der Sprache und der Inhalt, oder der Sinn der Rede, es erfodert, liest, trifft die rhythmischen Abtheilungen, ohne weitere Kunst schon dadurch allein. Man lese folgendes, so wie die deutsche Sprache und der Sinn es erfodert:

Fangt an! Ich glühe bereits. Fangt
an holdselige Sayten!
Entzükt der Echo begieriges Ohr!

so wird man natürlicher Weise die hier durch Striche bezeichneten Sylben mit Nachdruk aussprechen, die dazwischen liegenden aber leicht. Dadurch aber entsteht die Eintheilung des Ganges der Rede in gleiche Füße, oder Takte, gerade so wie wir es vom Rhythmus gezeiget haben.

Fangt | an! Ich | glühe be | reits.
Fangt | an hold | selige | Sayten!
Ent | zückt der | Echo be | gieriges | Ohr!

In Musik gesetzt, würde das Metrische dieser Verse so aussehen:



Der Takt, oder die Eintheilung in gleichlange Füße, ist hier jedem Ohr empfindbar. Nach dem siebenten Takt ist der Schlußfall durch das Ende des Sinnes merklich. Doch könnte er es auch ohne dieses seyn, wenn statt des Trochäus Sayten, ein wahrer und reiner Spondäus stünde; weil alsdann die Bewegung sogleich anzeigte, daß die folgende schwache Sylbe Ent, nicht mehr zu dem vorhergehenden Fuße könne genom-

*) S. Rhythmus.

kommen werden, indem dadurch die Gleichförmigkeit der Bewegung zerstört würde. Eben so wird jeder in folgendem Verse den Nachdruk allemal auf die Sylben legen, die mit Strichen bezeichnet sind.

Wißt es: jenseit des Grabs ist ein zwey-
fachet Fußsteig gebahnet.

Dieser u. s. f.

Folglich wird jeder diesen Satz metrisch so lesen:

Der Schlußfall wird im sechsten Takt dadurch merklich, daß nach der letzten kurzen Sylbe nothwendig eine Pause muß gemacht werden; weil in dem folgenden Worte Dieser, die erste Sylbe den Nachdruk hat, folglich mit der letzten des vorhergehenden Taktes nicht in eines gezogen werden kann, ohne daß die Einförmigkeit der Bewegung zerstört würde.

Diese Beyspiele sind hinlänglich, die Natur des Verses überhaupt zu erklären, und zu zeigen, wie jeder Leser, dem die Sprache geläufig, der Inhalt verständlich ist, und der zugleich einiges Gefühl im Gehör hat, den Gang der gebundenen Rede metrisch und rhythmisch abtheilen wird.

Das Wesen des Verses besteht also darin, daß er in gleichartigen Füßen fortgehe, und einen merklichen Schlußfall habe; seine Vollkommenheit aber darin, daß beydes bey dem, der Sprache und dem Innhalt völlig angemessenen Vortrag, ohne den geringsten Anstoß leicht merklich sey. Beydes bedarf einiger Erläuterung.

Gleichartig sind die Füße, die aus gleichviel Zeiten bestehen, und die Accente auf denselben Zeiten haben. So sind der Spondäus und Daktylus gleichartig, weil sie aus zwey gleichlangen Zeiten bestehen, davon die erste schwer, die andre leicht ist: oder . In unserer Sprache kann der Trochäus, wenn nur der Zusammenhang der Worte und der Sinn es verträgt, ohne dem Ohr anstößig zu seyn, wie ein Spondäus ausgesprochen werden, besonders da, wo er am Einschnitt in den Sinn der Worte steht. In dem vorher angeführten Verse:

Wißt es, jenseit des Grabs u. s. f.

kann und soll man lesen wißt es; würde man in einem andern Zusammenhang sagen: Ihr wißt es schon; so würden dieselben Sylben nothwendig wie ein Trochäus, der eigentlich drey Zeiten hat, auszusprechen seyn:

Ihr wißt es schon *). Der Jambus und der Trochäus sind ungleichartig. Denn obgleich beyde aus drey Zeiten bestehen, davon zwey in eines zusammengezogen sind ⏑ —, und — ⏑ (beyde so viel als ⏑⏑⏑): so sind sie darin völlig verschieden, daß die schwere Sylbe in beyden nicht einerley Stelle hat. Gleichartig sind also die Füße, die aus gleichviel Zeiten bestehen, und den Nachdruk auf einerley Stellen haben, als ´— ⏑ — und ´— ⏑⏑; ´— ⏑ und ´⏑⏑⏑. Es scheinet zwar,

*) Wer daran zweifeln wollte, daß der Jambus und Trochäus drey Zeiten haben, die den drey Zeiten ⏑⏑⏑ gleich sind, darf nur bedenken, wie gewöhnlich es sey, daß wir im Deutschen mit völlig gleichem Erfolg am Ende eines Redesatzes ein zwey- oder ein dreysylbiges Wort setzen. Man sagt eben so gut: — sie sind getheilt, als: sie sind getheilet; beydes ist im Klang einerley, weil der Jambus getheilt in der That ausgesprochen wird — getheilt, so daß er einigermaaßen dreysylbig, wenigstens dreyzeitig wird. So ist es auch mit dem Trochäus. In dem Worte Fortkommen merkt das Gehör deutlich zwey kurze Sylben am Ende; sagt man aber er wird kommen, so hat das zweysylbige Wort kommen, offenbar drey Zeiten kom-m-en.

zwar, daß es Verse gebe, wo ungleichartige Füße vorkommen, als – – | ⏑ – | – – | ⏑ – | In verba jurabas mea *). Allein dieses geschieht nur in Doppelfüßen, die wie der zusammengesetzte Takt in der Musik anzusehen sind. Der angeführte Vers hat eigentlich nur zwey Füße – – ⏑ – | – – ⏑ – |, und beyde sind gleichlang, und durchaus gleichartig. Indessen könnten dergleichen Verse ohne langweilige Monotonie nicht viele hinter einander folgen.

Ohne ganz ermüdende Weitläuftigkeit können nicht alle Fälle der gleich- und ungleichartigen Zusammensetzungen angezeigt werden. Wir begnügen uns, überhaupt anzumerken, daß der Dichter den Tonsetzer zum Muster zu nehmen habe, der nicht zweyerley Taktarten in einem Rhythmus verbindet, es sey denn, daß er etwa dem Ende desselben durch die Taktänderung einen besonders merklichen Schlußfall geben wolle.

Der Schlußfall des Verses kann auf sehr verschiedene Weise merklich gemacht werden. Ehedem bedienten sich die deutschen, und auch andre Dichter, des Reims, und des merklichen Einschnitts im Sinn, als der bequemsten Mittel hiezu; aber ein feineres Gehör gab den Griechen und den Römern andre Mittel an die Hand. Sie wußten jedem Vers dadurch einen Schluß zu geben, daß die erste, oder die zwey ersten Sylben des folgenden Verses unmöglich mit der letzten des vorhergehenden konnten in einen Fuß zusammenfließen, ohne daß der ganze Gang der Rede zerstört würde: und dieses haben auch wir nun von ihnen gelernt. Wer folgendes, ohne Abtheilung geschrieben fände:

Und ein liebenswürdiges Paar, zwo befreundete Seelen,
Benjamin und Dudaim, umarmten einander und sprachen.

würde bald merken, daß es zwey Hexameter sind. Denn es ist nicht möglich, weder eine, noch zwey Sylben vom Anfange des zweyten Verses mit zum ersten zu ziehen, ohne den metrischen Gang ganz zu zerstören. Alles leitet uns natürlich darauf nach dem Worte Seelen, das Ende eines rhythmischen Abschnitts zu empfinden. Die Alten wußten dieses so bestimmt fühlen zu machen, daß sie so gar den Vers mitten in einem Wort endigten. Doch mag dieses eine blos geduldete poetische Freyheit gewissen seyn; denn es kommt doch, gegen die andern Fälle, wo der Vers sich mit einem Wort endiget, nicht oft vor. Denn ist auch die Pause, oder eine im letzten Fuß fehlende Sylbe, oder wenn man lieber will, eine nach dem letzten Fuß angehängte Sylbe, ebenfalls ein Mittel den Schluß fühlbar zu machen: als:

Komm Do | ris komm | zu je | nen
Bu | chen —

Da nach dem Gange des Verses auf die letzte Sylbe nothwendig wieder eine lange Sylbe folgen muß, die erste Sylbe des folgenden Verses aber offenbar kurz ist, so fühlet man hier die Pause, welche die Stelle der noch fehlenden langen Sylben einnimmt. Eben so würde man das Ende merken, wenn man den Vers trochäisch, mit vorgesetzter kurzen Sylbe lesen, oder wie man in der Musik spricht, im Auftakt anfangen wollte: Komm | Doris | komm zu | jenen | Buchen |. Wollte man den Vers durch einen Fuß des folgenden verlängern, so paßte er, als ein Jambus, nicht in die Bewegung. Also fühlet man auch das Ende des Verses.

Wir begnügen uns, dieses wenige über den Schlußfall des Verses angemerkt zu haben, und überlassen es einem geübten Dichter, die Materie prak-

*) Hor. Epod. XV.

praktisch auszuführen, da die Ausübung selbst uns völlig fremd ist.

Zur Vollkommenheit des Verses, in sofern man sie vom Ausdruk unabhängig betrachtet, wird verschiedenes erfodert. Erstlich muß der wahre metrische Gang auf eine völlig ungezwungene Weise, so bald man dem Geiste der Sprache und dem Inhalt gemäß liest, dem Ohr leicht vernehmlich seyn, so daß man, ohne den wahren Vortrag zu verletzen, ihn gar nicht unmetrisch lesen könnte. Jeder Redesatz hat nach der Verbindung der dazu gehörigen Wörter, und nach dem Sinn, den er ausdrükt, seine bestimmte grammatische und rhetorische Accente. Werden diese gehörig beobachtet, so muß gleich das Metrum da stehen, wenn der, welcher liest, es auch nicht gesucht hätte. Hiezu dient nun sehr die Vorsichtigkeit, die Worte so zu wählen, daß sie durch die Füße des Verses an einander gekettet werden, damit man nicht irgendwo nach einem Fuß eine Pause setzen könne. In der freundschaftlichen Sprache des täglichen Umganges könnte eine Mutter, die mit einem Kind auf dem Felde wäre, zu ihm sagen: Komm Doris, komm; — zu jenen Buchen, so daß diese Worte ihr Metrum völlig verlören. Der Grund davon ist, weil mit dem dritten Worte sich auch ein Fuß endiget. So genau kann uns der Vers selten gemacht werden, daß gar alle Worte durch die Füße an einander gekettet würden; aber darauf muß der Dichter wenigstens mit Fleiß sehen, daß kein Einschnitt im Sinn gerade am Ende eines Fußes stehe. Haller sagt:

> Hier spannt, o! Sterbliche, der Seele Sehnen an,
> Wo Wissen ewig nützt, und Irren schaden kann.

Nach dem Worte Sterbliche kann man, obgleich der Fuß zu Ende ist, nicht stehen bleiben, man muß forteilen, und dadurch das Metrum empfinden; weil der Sinn noch nicht bestimmt ist. Im zweyten Vers aber kann man bey dem Worte nützt, stehen bleiben, so lange man will; weil der Fuß und zugleich der Sinn vollendet ist. Deswegen zerfällt auch dieser Vers in zwey Hälften, da er blos einen kleinen Ruhepunkt in der Mitte haben sollte. Der Vollkommenheit des ersten dieser Verse schadet es aber, daß man die letzte Sylbe des Wortes Sterbliche gegen seine wahre Aussprache nachdrüklich oder schwer machen muß.

Zweytens gehört zur Vollkommenheit des Verses ein so genau bestimmtes Metrum, daß man ohne Verletzung des wahren Vortrages ihn nicht auf zweyerley metrische Weise lesen könne. Herr Schlegel, der dieses auch anmerkt, führt von dieser Zweydeutigkeit des Metrums folgendes Beyspiel an:

> Ich sah, wie wir vordem, auf ein Orangenblatt.

Der Vers ist ein gewöhnlicher, aber schlechter Alexandriner:

> Ich sah | wie wir | vordem | auf ein | Oran | genblatt;

aber er ist auch ein choriambischer Vers:

> Ich sah | wie wir vordem | auf ein O | rangenblatt.

Diese beyden zur Vollkommenheit des Verses erforderlichen Punkte hat Herr Schlegel sehr gründlich abgehandelt, und mit Beyspielen hinlänglich erläutert *).

Drittens muß der Vers auch fliessend und wolklingend seyn. So wird er, wenn jedes Wort nicht nur für sich, sondern auch in dem Zusammenhang, darin es vorkommt, leicht aus-

*) In seiner Abhandlung von der Harmonie des Verses.

auszusprechen ist; wenn der Sinn desselben jedem Leser von Gehör das Schwere und Leichte der Sylben so darbietet, daß er, ohne Suchen, jedes Verhältniß in Dauer und Nachdruk genau trifft; und wenn die Folge der Sylben so ist, daß das Gehör bey jeder die folgende schon erwartet, so daß man nirgend stille stehen kann, bis man das Ende des Verses erreicht hat.

Alle diese Dinge betreffen aber nur die mechanische Vollkommenheit des Verses, die jedes Ohr empfinden würde, wenn man auch den Sinn der Worte nicht verstünde. Zur innern Vollkommenheit des Verses wird nun auch erfodert, daß sein metrischer Gang uns etwas empfinden lasse, das den Eindruk des Sinnes unterstüzt. Man kann die ästhetische Kraft des Rhythmus am besten in der Musik fühlen, wo sie auch ohne Worte richtig empfunden wird. Da es nun kaum möglich ist, Regeln zu geben, durch welche für jeden Ausdruk der eigentliche Rhythmus zu finden wäre, so können wir hier nichts mehr thun, als dem Dichter das Studium der Musik empfehlen. Da wird er erfahren, wie man blos durch Rhythmus und ohne Worte verständlich mit dem Herzen sprechen könne. Zugleich aber wird er auch überzeuget werden, daß einerley Rhythmus, nach Beschaffenheit der schnellen oder langsamen Bewegung, verschiedenen Ausdruk bekommt. Wer sich die Mühe geben will, das, was wir in zwey andern Artikeln *) davon angemerkt, und mit Beyspielen erläutert haben, genau zu studiren, wird hierüber ziemliches Licht bekommen. Da ich mein Unvermögen fühle, dem Dichter über diesen wichtigen Punkt etwas bestimmteres zu sagen: so muß ich mich begnügen, ihn auf die angeführte Abhandlung des Herrn Schlegels, und vornehmlich auf das, was Herr Klopstok über diese Materie bis izt bekannt gemacht hat, zu verweisen. Das einzige, was sich vielleicht bestimmt sagen läßt, betrifft die Länge und Kürze der Verse. Denn es scheinet ausgemacht zu seyn, daß eine Folge von ganz kurzen Versen sich zu einem leichten, fröhlichen, tändelnden, scherzhaften, auch zärtlichen Ausdruk; eine Folge von langen Versen aber sich zu ganz ernsthaften und feyerlichen Empfindungen vorzüglich schike.

*) S. Musik; Rhythmus.

Das kürzeste Maaß des Verses scheinet von zwey, und das längste von sechs, höchstens von acht Füßen zu seyn. Wäre der Vers kürzer, so würde das Ohr ihn nicht als etwas Ganzes, sondern als einen Theil, als ein Fragment empfinden; wäre er länger, so könnte es ihn nicht mehr als ein Ganzes fassen. Wir sehen daher, daß schon ein Vers von sechs Füßen, so kurz sie auch seyen, zur Erleichterung des Gehöres einen kleinen Einschnitt haben muß, damit man nicht nöthig habe, alle Füße einzeln im Gefühl zu behalten, sondern den Vers in zwey Gliedern fassen könne.

Da man zu einem Verse mehr, oder weniger Füße nehmen kann; da diese von einerley, oder von verschiedenen Arten seyn können; da endlich in diesem zweyten Falle die Füße in verschiedener Ordnung stehen können: so entstehet daraus eine erstaunliche Mannichfaltigkeit der Verse, davon nur einige wenige Arten besondre Namen bekommen haben. Einige werden nach dem darin durchaus, oder vorzüglich gebrauchten Fuß genennt, als jambische, trochäische Verse; andre haben ihre Namen von der Zahl der Füße, wie die Pentameter, Hexameter; andre von der Art des Gedichts u. s. w. Von einigen Arten haben wir in besondern Artikeln gesprochen; wir überlassen aber eine umständlichere Betrachtung aller

gewöhn-

gewöhnlichen Arten der Verse denen, die besonders und ausführlich über den Bau der Verse zu schreiben Lust haben.

* * *

Von dem Verse überhaupt handeln: ein Aufsatz im 4ten Bde. S. 565. der Variétés litter. (unter dem Titel, Disc. sur l'origine et les vicissitudes du vers.) — L. Racine (De la versification das 4te Kap. in s. reflex. sur la Poesie, S. 142. Par. 1747. 12.) — F. Marmontel (Du mechanisme des vers. das 7te Kap. im 1ten Bde. s. Poet. franc.) — H. Home (Der 4te Abschn. des 18ten Kap. s. Grunds. der Kritik handelt von der Versification) — Joh. Ad. Schlegel (Von der Harmonie des Verses, die 10te s. Abhandl bey s. Batteux Th. 2. S. 431 Ausg v 1770.) — Jos. Priestley (Von der Harmonie des Verses, die 34te s. Vorles. S. 318. d. U.) — Giov. Sacchi (Die 3te seiner drey Dissertazioni, Mil. 1770. 8. handelt, della divisione del tempo nella Poesia, und unter andern, del piede poetico, del metro, e del ritmo; della teoria universale della versificazione; d'alcune difficoltà contro l'esposto sistema u. d. m. Vergl. mit den Lettere del S. Zanotti, del P. Martini, e del P. Sacchi . . . Mil. 1782. 4.) — —

Anweisungen zur Verskunst in den verschiedenen Sprachen, sind sehr viele vorhanden. Für die italienische haben deren, unter mehrern, geschrieben: Cl. Tolomei (Versi e regole della nuova poesia Toscana, Rom. 1539. 4. Enthält die Vorschriften der von Tolomei 1539 zu Rom gestifteten Academia della nuova Poesia, welche darauf ausgieng, den Hexameter und Pentameter der Alten in die Poesie der Italiener einzuführen.) — Mar. Equicola (Instituzioni all comporre in ogni sorte di rima (con un discorso della pittura) . . Mil. 1541. 4. Ven. 1555. 4. — Gir. Ruscelli (Trattato del modo di comporre in Versi Italiani . . . Ven. 1559. 8.) — Lud. Dolce (In s. Osservazioni della volgar Lingua, Ven. 1563. 12. handelt das 4te Buch Della volgar Poesia, e del modo ed ordine di comporre diverse maniere di rime.) — Tom. Stigliani (Arte del verso Italiano . . . Rom. 1658. 8.) — Gius. Gaet. Salvadori (Poetica Toscana . . . Nap. 1691. 12.) — Giov. Bat. Bisso (Introduzione alla volgar Poesia . . . Palermo 1749. 12. Rom. 1777. 12.) — Und Nachrichten von den Versarten der Italiener geben noch: G. Crescimbeni (im 1ten Bd. S. 102. s. Istor. della volgar Poesia, Ausg. von 1731.) — Xav. Quadrio (Im 1ten Bde. S. 575. u. f. s. Stor. e rag. d'ogni Poesia.) — — Für die spanische Sprache: Franc. de Uleda (Er hat s. Libro de Entrenimiento de la Picara Justina . . . Med. 1605. 4. eine Poetik beygefügt, worin 51 verschiedene Versarten angeführt werden. — Und Nachrichten von den spanischen Versarten, giebt Velazquez (Im 2ten und 3ten Abschn. des 3ten Abtheil. s. Gesch. der span. Dichtkunst S. 270 u. f. d. U.) — — Für die französische Sprache: L'Art de Rhetorique pour apprendre a ditter et rimer en plusieurs manières, 4. (ohne Druckort und Jahrz.) — Jacq. de la Taille (La manière de faire des vers en françois . . . Par. 1573. 8.) — Pierre de Deimier (L'Academie de l'art poetique, où . . . sont vivement eclaircis et deduits les moyens par où l'on peut parvenir à la vraye et parfaite connoissance de la poesie françoise, Par. 1610. 8.) — Esprit Maubert (Art poetique divisé en trois parties, l'invention, disposition, et elocution, in s. Marguerites poetiques, tirées des plus fameux Poetes françois . . . reduites en lieux communs . . . Lyon 1613. 4.) — Ungen. (Introduction à la poesie, Par. 1620. 12.) — Guil. Colletet (L'Ecole des Muses, dans laquelle sont enseignées toutes les règles qui concer-

cernent la poesie (versification) françois., Par. 1656. 12.) — Cl. Lancelot (Traité de la versification françoise, bey s. Traités sur la poésie latine etc. Par. 1663. 12.) — Mich. Morgues (Traité de la poesie françoise, Par. 1684. 12. Mit Zusätzen von Brumoy, Par. 1724. 12.) — P. Richelet (La versification françoise, où il est parlé de l'origine de la rime, et de la manière de bien faire et de bien tourner les vers . . . Par. 1671. 12 Auch, Auszugsweise, vor s. Dict. de rimes.) — A. Ph. de la Croix (L'art de la poesie françoise . . Lyon 1694. 12.) — M. Fiot (Le Parnasse Cavalier, ou la manière de faire trés bien . . . toutes sortes de vers françois . . . s. l. et a.) — L. J. B. de Chalons (Règles de la poesie françoise, avec des observat. critiques sur les règles de la versification franç. . . Par. 1716. 12.) — Jos. de Mervesin (Abrégé des règles de la versification françoise, bey seiner histoire de la poesie françoise, Amst. 1717. 12.) — Dion. Gaullyer (Traité de la versification . . . franç. als der 4te Theil der Regles pour la langue . . . franc. . . . Par. 1718. 12.) — Cl. Buffier (Abrégé nouveau des règles de la poesie françoise, bey seiner Grammatik, Par. 1714. 12.) — Restaut (Abrégé des règles de la versification franç. bey s. Principes generaux et rais. de la Grammaire franc. Par. 1732. 12.) — Jos. d'Olivet (Traité de la Prosodie franç. 1736. 1767. 12.) — — Und Nachrichten von den Versarten der Franzosen geben, unter andern, Cl. Joannet, (im 1ten Bd. S. 6 u. f. s. Elemens de la Poesie franç.) — — Für die englische Sprache: Ed. Bysshe (Art of poetry . . . Lond. 1702. 12. 1775. 12. 2 Bde. Ursprünglich ist das Werk aber noch früher erschienen.) — Und Nachr. von den englischen Versarten giebt, unter mehrern, J. Newbery, im 1ten Bde. S. 8 u. f. s. Art of Poetry on a new plan.) — Auch gehört hieher noch ein Aufs. von F. Sayer, in s. Disquisit. metaphys. and litter. 1793. 8. über die englischen Sylbenmaße. — — Anweisungen zur Verskunst in der deutschen Sprache: Im Grunde sind auch unsre frühesten Anweisungen zur Dichtkunst selbst, wie der Art. Dichtkunst S. 675 u. f. zeigt, nicht viel anders oder mehreres. Ich will, indessen, hier noch die mir bekannten Schriftsteller darüber hinzufügen. Mart. Rinkart (Summar. Diskurs und Durchgang von teutschen Versen, Fußtritten und vornehmsten Reimarten, Leipz. 1645. 8.) — Just. G. Schottel (Teutsche Vers- und Reimkunst . . . Frft. a. M. 1656. 8. in drey Büchern. Hier findet man, unter andern auch, Klapreime, Reimmetzler, u. d. m.) — Joh. Heinr. Hadewig (Wohlgegründete deutsche Verskunst, Brem. 1660. 8.) — Balth. Kindermann, unter dem Nahmen Kurander (Der deutsche Poet, Witt. 1664. 8.) — Joh. Albr. Moller (Tyroc. Poes. Teut. d. i. Eine kunst- und grundrichtige Einleitung zur deutschen Vers- und Reimkunst, Brschw. s. a. 8. Helmst. 1675. 8.) — J. Lud. Prasch (Gründl. Anzeige von Fürtreflichkeit und Verbesserung deutscher Poesie, Regensb. 1680. 12.) — Theod. Kornfeld (Selbstlehrende alt-neue Poesie oder Verskunst der Edlen deutschen Heldensprache, darin grundgründlich aller gebräuchlichen Sylben, Pedum, Reymen, Versen, Gedichten, Strophen, Beschaffenheiten, nebenst guter Invention der Gedichter deutlich vorgestellt werden, Brem. 1686. 8. Das Werk ist in Frag- und Antwort abgefaßt; und unter den Gedichten kommen auch Wandelgedichte, Irrgedichte, Cancrinische Verse, Wiedertritte u. d. m. vor.) — Joh. Pet. Titze (Zwey Bücher von der Kunst, hochdeutsche Verse und Lieder zu machen, Danz. 1692. 8.) — Jac. Fdr. Reinmann (Poesis Germanorum canon, et apocrypha: Bekannte und unbekannte Poesie der Deutschen, darinnen, im 1ten Th. die bekannten und gemeinen Canones von der deutschen.

schen Elocution, Metro und Rhythmo, imgl. von den Gen. Jamb. Troch. et Dactyl. kürzlich entworfen und mit Ex. erläutert werden; in dem 2ten Th. die unbekannten, und bis dato noch von Niemand untersuchten Grundregeln, von den Carm. Emblem. Symb. Hierogl. Parab. Mythic. und Paradig. vorgetragen und mit Ex. bewehrt werden, Leipz. 1703. 12.) — Friedr. Redtel (Nothwendiger Unterr. von der deutschen Verskunst, Stettin 1704. 8.) — Christph. Weißenborn (Gründl. Einleit. zur teutschen und lat. Orat. und Poesie, Frft. 1713. 8.) — Dan. Heinr. Arnold (Vers. einer systemat. Anleitung zur deutschen Poesie überhaupt, Königsb. 1732. 8.) — Vorzüglich gehört aber hieher das 5te Kap. des 3ten Abschn. im 1ten Bd. von C. W. Ramlers Ueberſ. der Einleitung des Batteux, S. 163 u. f. Ausg. 1774. das von der deutschen Verskunst handelt. — — S. übrigens die Art. Hexameter, Prosodie, Reim, u. d. m. —

Versart.

Unter diesem Worte verstehen wir nicht die metrische Beschaffenheit eines einzigen Verses, wodurch er sich vor andern unterscheidet, sondern die metrische und rhythmische Einrichtung eines ganzen Gedichtes. Man müßte ein sehr hartes Gefühl haben, um nicht zu merken, daß die Versart für den Inhalt und den Ton des Gedichtes gar nicht gleichgültig sey. Wer würde eine epische Erzählung in der kurzen anakreontischen Versart, oder ein tändelndes Lied in dem feyerlichen Hexameter vertragen können?

Wenn also das Gedicht auch in seiner metrischen Sprache vollkommen seyn soll, so muß eine schikliche Versart für dasselbe gewählt werden. Aber weder die Arten der Gedichte, noch die Versarten können alle bestimmt werden: und wenn dieses auch angienge, so würde doch allem Ansehen nach Niemand im Stande seyn, für jedes Gedicht gerade die Versart zu bestimmen, die sich am besten dazu schikte. Man muß sich also hier blos mit allgemeinen Anmerkungen begnügen; aber auch dabey hat man sich noch sehr in Acht zu nehmen, daß man der Versart weder zu viel einräume, noch ihre Kraft für gar zu gering halte.

Man hat sich bis dahin in Ansehung der Gedichtarten damit begnügen müssen, sie in gewisse, nur einigermaßen bestimmte Classen oder Gattungen einzutheilen: als lyrische, epische, dramatische u. s. w.: und näher, oder genauer lassen sich auch die Versarten nicht bestimmen. Unsers Erachtens kommt es bey der Beurtheilung, wie schiklich oder unschiklich eine Versart für diese oder jene Gedichtart sey, darauf an, daß man so gut es angeht, sich richtige Vorstellungen von der Art der Empfindung mache, die in dem Gedicht herrscht, und hernach die Empfindung dagegen halte, die durch die Versart geschildert, oder erwekt wird. Die verschiedenen Tanzmelodien sind, im Grunde nichts anders, als Versarten, deren jede eine besondere, oder doch besonders schattirte Empfindung erwekt, und unterhält. Nun ist offenbar, daß es fröhliche, komische, zärtliche, ernsthafte, heftige, gemäßigte, Tanzmelodien giebt; und schon daraus muß man den Schluß ziehen, daß es auch dergleichen Versarten gebe, daß folglich ein trauriges Gedicht eine andere Versart erfodere, als ein lustiges.

Doch muß man hiebey als eine sehr wesentliche Beobachtung anmerken, daß die blos todte Stellung der langen und kurzen Sylben, und der daher entstehende Rhythmus die Sache noch nicht ausmache. Bey den Tonstüken kommt es hauptsächlich auf den jedem Stük eigenen und genau bestimmten Grad der geschwinden, oder langsamen Bewegung, und die

die geringere oder stärkere Lebhaftigkeit in Anschlagung, oder dem Vortrag der Töne an. Eine Menuet hört ganz auf das zu seyn, was sie seyn soll, wenn sie merklich geschwinder oder merklich langsamer, lebhafter oder matter, als ihr zukommt, vorgetragen wird. Und eben dieses zeiget sich auch in der Versart. Folgende einzele Verse:

Gebt meiner Phyllis den Kranz!

und;

Dämpfet die schrekliche Gluth!

haben, wenn man nicht auf den Vortrag sieht, vollkommen einerley Metrum, und machen einerley Rhythmus. Durch den richtigen Vortrag wird der erste fröhlich, der zweyte fürchterlich; jener hat eine fröhliche, dieser eine traurige Lebhaftigkeit.

Hieraus kann man abnehmen, daß es bey der Versart nicht blos auf die mechanische Anordnung ankommet; und daß ein und eben dieselbe Versart sich zu ganz verschiedenem Ausdruk schiken könne, nachdem der Sinn der Worte einen Vortrag veranlasset. Wir finden auch in der That, daß Horaz dieselbe Versart zu Oden von sehr verschiedenem Charakter gewählt hat. Also läßt sich aus der todten Bezeichnung der Versart, die jeden Vers nach der Beschaffenheit und Folge seiner Füße durch Zeichen ausdrükt, noch sehr wenig schliessen. Man kann die Probe mit Klopstoks Oden machen, deren Versart insgemein auf diese Art vorgezeichnet ist. Niemand wird aus den Vorzeichnungen errathen, was für ein besonderer Ton oder Ausdruk in jeder Ode herrsche; dieser wird erst durch den Vortrag bestimmt.

Deswegen kann man dem Dichter über die Wahl der Versart keine besondere Regeln geben: man ist durch die Natur der Sache genöthigt, bey wenigen allgemeinen Anmerkungen stehen zu bleiben.

Eigentlich unterscheidet sich die gebundene Rede von der Prosa dadurch, daß sie in ihrem metrischen Gange gleichförmiger fließt. Sobald eine Sprache etwas ausgebildet ist, nimmt zwar auch die prosaische Rede in derselben etwas rhythmisches an sich, indem allemal einzele Redesätze nach einem gewissen Wolklang geordnet werden. Aber zwischen den verschiedenen auf einander folgenden Gliedern der ungebundenen Rede, wenn gleich jedes ein wolklingendes Metrum hat, findet man nicht die Uebereinstimmung, die ihnen die Gleichheit des Charakters gäbe, die in der gebundenen Rede allemal angetroffen wird. Die beste Prosa, in einzele Glieder abgesetzt, zeiget uns eine Folge, in der wir kein gleichartiges Metrum, keinen anhaltenden Rhythmus entdeken. Wenn auch jedes einzele Glied ein würklicher Vers wäre, so ist es metrisch und rhythmisch betrachtet von andrer Art, als die nächst vorhergehenden und folgenden. Also ändert sich der Charakter, oder das Aesthetische des Klanges von einem Gliede zum andern; und wenn gleich jeder einzele Satz einen sehr guten Vers ausmachte, so würde doch in der Folge der Sätze das genau abgemessene, und in gewissen Zeiten wiederkommende, vermißt werden.

Der natürliche Grund dieses Unterschieds zwischen der gebundenen und ungebundenen Rede scheinet daher zu kommen, daß der Dichter in Empfindung, in einem höhern, oder geringern Grad der Begeisterung, spricht, die er an den Tag zu legen, und durch den Rhythmus zu unterhalten sucht, da der in Prosa redende blos auf die Folge seiner Begriffe sieht, und die Unterstützung der Empfindung durch das Abgemessene der Rede nicht sucht.

Da nun die gebundene Rede überhaupt aus einer, wenigstens eine Zeit-

Zeitlang gleich anhaltenden, Empfindung entstehet, so folget daraus überhaupt, daß man den Werth, oder die Schiklichkeit jeder Versart aus der Natur der Empfindung, oder Laune, die im Gedichte herrscht, beurtheilen müsse. Beyspiele werden dieses begreiflich machen.

Wer blos lehren, oder zum bloßen Unterricht erzählen will, kann zwar von seiner Materie in einem Grad gerührt seyn, daß er sie in gebunner Rede vorträgt, aber das Rhythmische derselben wird natürlicher Weise schwächer seyn, und der ungebundenen Rede näher kommen, als wenn er stärker gerührt wäre. Da seine Rede mehr vom Verstande, als von der Empfindung geleitet wird, so wird wenig Gesang darin seyn. Zu dergleichen Inhalt schiket sich demnach eine freye Versart. Die schwache Laune des Dichters wird ohne genau bestimmten Rhythmus durch metrische Gleichförmigkeit schon genug unterstützt. Kürzere und längere Verse, wenn auch keiner dem andern rhythmisch gleich wäre, können auf einander folgen. Aber im Sylbenmaaße wird, wo nicht eine ganz strenge, doch eine merkliche Gleichförmigkeit herrschen; sie wird allemal ganz, oder eine Zeitlang jambisch, oder trochäisch fortfließen. Der epische Dichter, auch der lehrende, der seine Materie schon mit gleich anhaltender Feyerlichkeit vorträgt, fällt natürlicher Weise auf eine schon mehr gebundene Sprache, und sucht schon mehr einen anhaltenden Rhythmus. Er spricht durchaus, oder doch immer eine Zeitlang in gleichen rhythmischen Abschnitten. Von dieser Art ist unsre alexandrinische, und auch die griechische und lateinische epische Versart, die in Hexametern fließt.

Noch bestimmter und tiefer ist der lyrische Dichter gerührt, dessen Materie selbst durchaus gleichartiger ist. Er äußert blos Empfindung, und alles, was er sagt, entstehet nicht sowol aus Nachdenken, oder aus dem Verstande, als aus Empfindung. Darum ist ihm eine genauer abgepaßte, oder strengere Versart natürlich, die, wie wir von gleichem Rhythmus angemerkt haben, die Empfindung nicht nur unterhält, sondern verstärkt. Soll die Empfindung lang in einem Tone fortgehen, so schiket sich die strophische Eintheilung vollkommen gut dazu, wie aus dem erhellet, was wir im Artikel vom Rhythmus über die Tanzmelodien angemerkt haben. Denn starke Empfindungen pflegen nicht lang anhaltend zu seyn, wenn sie nicht immer neu unterstützt, oder genährt werden.

Der Odendichter befindet sich schon in einer merklich andern Gemüthslage, als der ein Lied dichtet;*) darum ist es auch natürlich, daß die Versart verschieden sey. In beyden Fällen ist die strophische Eintheilung natürlich; aber unter den zu einer Strophe gehörigen Versen wird im Liede mehr Gleichförmigkeit seyn, als in der Ode, weil das Lied eine vollkommen gleich anhaltende Empfindung voraussetzet.

Diese Anmerkungen scheinen mir wenigstens aus der Natur der Sache zu folgen. Ob sie aber einer noch nähern Anwendung auf die Beschaffenheit der verschiedenen Versarten fähig seyn, getraue ich mir nicht zu sagen. Niemand scheint fähiger zu seyn, diese Materie gründlich auszuführen, als unser Klopstok, wie die von ihm bekannt gemachten Fragmente über die Theorie des Versbaues und der Versarten hinlänglich beweisen.

*) Dieses ist im Artikel Lied gezeiget worden.

Versetzung.

(Musik.)

Die Versetzung eines ganzen Tonstüks, die insgemein Transposition genennt wird, besteht darin, daß ein ganzes Stük mit allen Stimmen um einen, zwey, drey, oder mehrere Töne höher, oder tiefer gesetzt wird.

Diese Versetzung wird zuweilen bey Wiederholung einer Oper nothwendig, wenn etwa ein Sopranist eine Arie, welche sonst ein Altiste zu singen hatte, singen soll. Bey diesem Vorfall hat man nur darauf zu sehen, daß man bey dieser Versetzung statt des ersten Tones, darin die Arie gesetzt gewesen, einen Ton wähle, der dem ersten in Ansehung der Intervalle am ähnlichsten ist. Die in dem Artikel Tonleiter befindliche Tabelle der Töne dienet, die Aehnlichkeit der verschiedenen Tonleitern zu erkennen. Wenn ein Stük aus dem C dur ins D dur versetzt wird, oder aus dem C dur gar um eine Quinte höher ins G dur: so ist die Versetzung wegen der Aehnlichkeit der Tonleitern dieser verschiedenen Grundtöne erträglich; hingegen ein Stük aus dem ♭E ins F, oder aus dem F ins G, desgleichen von ♭E ins G, oder von G dur zurük ins ♭E dur versetzt, verliehret wegen der Ungleichheit der Intervalle seinen ganzen Charakter.

Diese Versetzung verursachet in Ansehung der Instrumente beträchtliche Ungelegenheit, da sowol bey einer höhern als auch tiefern Versetzung verschiedenen Instrumenten an beyden Enden einige Töne entweder gar fehlen, oder höchst beschwerlich werden.

In Kirchen, wo die Orgeln Chorton haben, da die Instrumente im Cammerton stehen, ist jeder Spieler verbunden, während des Spielens zu transponiren. An einigen Orten beobachten die verschiedenen Instrumentisten folgende Art zu versetzen. Die Violinisten spielen nach dem Tenorschlüssel, aber um eine Octave höher; die Altisten oder Bratschisten nach dem gemeinen Baßschlüssel, um eine Octave höher; und die Baßisten, nämlich Violoncell und Violon, nach dem C Schlüssel, auf der zweyten Linie des Notensystems, um eine Octave tiefer. Diese Versetzungen geschehen dem Organisten zu gefallen, um ihm das Spielen des Generalbasses nicht noch schwerer zu machen; da ohnedem in den Kirchenstüken, besonders in Fugen, alle Augenblik andere Zeichen vorkommen, die einem schwachen Organisten, wenn er genöthigt wäre, die Begleitung eine Secunde tiefer zu nehmen, die Sache sehr sauer machen würden. An einigen Orten sind alle zur Kirchenmusik erforderliche Instrumente nach der Orgel im Chorton gestimmt, haben aber die große Beschwerlichkeit, daß wegen der Höhe alle Augenblik bald hier, bald da die Sayten springen. Ueberdies klingen solche Instrumente wegen ihres rauschenden Tones höchst unangenehm.

Weit besser wäre es, wenn der Organist allein transponirte: darin kann er durch die tägliche Uebung endlich eine hinlängliche Fertigkeit erlangen.

Die Mittel sich dieses zu erleichtern sind folgende: 1) Den Baß spielt er Altzeichen um eine Octave tiefer. 2) Den Tenor, Discantzeichen um eine Octave tiefer. 3) Den Alt, Baßzeichen um eine Octave höher. 4) Den Discant, den sogenannten französischen hohen Baß, wo der f Schlüssel auf der dritten Linie des Notensystems stehet. 5) Das Violinzeichen, den Tenor um eine Octave höher.

Auch die Choräle werden oft höher oder tiefer versetzt. Dabey hat man besonders darauf Acht zu haben, daß die Lage der halben Töne, oder das Mi Fa, in dem versetzten Ton gerade

rade so sey, wie in dem ursprünglichen, weil sonst die Tonart würde verändert werden.
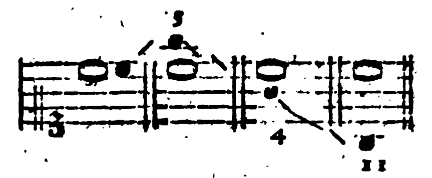
Alles, was man hiebey zu beobachten hat, und wie man bey einem Choral erkennen könne, ob er in einer der gewöhnlichen Kirchentonarten gesetzt, oder in eine andere transponirt sey, hat Marschhauser mit hinlänglicher Deutlichkeit auseinander gesetzt. *)

Von grossem Nutzen ist es, wenn junge Spieler sich fleißig üben, ein Stück aus vielen andern Tönen, wo nicht gar aus allen Tönen, durch Versetzung zu spielen; weil dadurch ihnen alle Töne und Tonarten geläufig werden.

Eine Art der Versetzung kommt auch im Contrapunkt vor, über die wir uns etwas umständlich erklären müssen, damit man Versetzung und Umkehrung unterscheide.

Wenn man beym doppelten Contrapunkt saget, die Umkehrung sey in diesem oder jenem Contrapunkt, so verstehet man, daß die zwey Stimmen durch die Umkehrung vertauscht werden, so, daß die oberste Stimme zur untersten, und die unterste zur obersten wird. Wenn also durch den Contrapunkt in der Octave, Decime, Duodecime, eine würkliche Umkehrung geschehen soll; so müssen die Stimmen vorher nicht weiter als eine Octave, Decime, oder Duodecime aus einander stehen; stehen sie weiter, so entstehet durch den Contrapunkt nur eine Versetzung.

Diese contrapunktischen Versetzungen sind nichts anders, als Wiederumkehrungen des doppelten Contrapunkts in der Octave, oder Doppeloctave. So entsteht aus dem Contrapunkt der Quinte durch die Wiederumkehrung in die einfache Octave, die Versetzung in der Quarte, und in der Doppeloctave die Versetzung in der Undecime, wie im folgenden Beyspiel zu sehen ist:



Hier verdient angemerkt zu werden, daß alle nur mögliche contrapunktische Versetzungen aus den drey Contrapunkten der Octave, Decime und Duodecime herzuleiten sind, und daß alle übrige Contrapunkte nicht ursprünglich sind, sondern in den Versetzungen der obbenannten drey, die so mannichfaltiger Umkehrungen und Versetzungen unter sich fähig sind, ihren Grund haben. So entsteht z. B. eine Versetzung in die Sexte, wenn der Contrapunkt der Decime wieder in den der Duodecime umgekehret wird, der alsdann durch die Versetzung in der Octave, die Versetzung der Sexte hervorbringt; oder näher, wenn man den Contrapunkt der Decime gleich in den der Quinte umkehrt; denn dieser hat seinen Grund in der Versetzung des Contrapunkts der Duodecime, so wie der der Terz in der Versetzung des Contrapunkts der Decime.

Es wird nicht unnöthig seyn, hier noch zu zeigen, wie man im doppelten Contrapunkt, sowol bey Umkehrungen, als bey Versetzungen, am leichtesten zu Werk gehe, um die dadurch verursachte Veränderung der Intervalle zu erkennen.

Bey würklichen Umkehrungen in den Contrapunkt der Octave, Decime und Duodecime verfahre man also; Man setze zu der Zahl, die den Contrapunkt anzeigt, eins zu, und nehme also für den Contrapunkt in der Octave die Zahl 9, für den in der Decime 11, und für den in der Duodecime 13, zum Grund an, und ziehe

*) S. dessen hohe Schule der musikalischen Composition S. 133 ff.

ziehe davon die Zahl, die der Name des Intervalls angiebt, ab: so zeiget der Rest das Intervall an, das durch die Umkehrung entsteht. So wird z. B. in dem Contrapunkt der Octave die Terz zur Sexte, nämlich: $\begin{smallmatrix}9\\3\\6\end{smallmatrix}$ und die Quinte zur Quarte: $\begin{smallmatrix}9\\5\\4\end{smallmatrix}$

In dem Contrapunkt der Decime giebt die Octave eine Terz, die Quinte eine Sexte $\begin{smallmatrix}11\\8\\3\end{smallmatrix}$; $\begin{smallmatrix}11\\5\\6\end{smallmatrix}$ u. s. f. in dem Contrapunkt der Duodecime die Octave eine Quinte, $\begin{smallmatrix}13\\8\\5\end{smallmatrix}$; die Terz eine Decime $\begin{smallmatrix}13\\3\\10\end{smallmatrix}$ u. s. f.

Geschehen aber keine Umkehrungen, sondern Versetzungen, so verfährt man hierbey auf folgende Art. Setzet man die unterste Stimme um eine Terz näher an die obere Stimme, so ziehet man von der Zahl, die das Intervall anzeiget, 2 ab, so ist der Rest die Zahl des durch Versetzung entstehenden Intervalls; so wird z. B. aus der Decime die Octave, aus der Sexte die Quarte u. s. f. Eben so verhält es sich, wenn die oberste Stimme um eine Terz näher an die untere gesetzt wird. Entfernet sich aber die eine Stimme von der andern um eine Terz, so wird die Zahl 2 addirt. Dadurch geschieht es, daß die Terz zur Quinte, die Octave zur Decime wird. Hieraus siehet man, daß bey Versetzungen um eine Quarte, Quinte, Sexte, auf eine ähnliche Weise die Zahlen 3, 4 oder 5 zu addiren, oder zu subtrahiren sind.

Sowol die Umkehrungen der Contrapuncte in der Octave, Decime und Duodecime, als auch die Versetzungen, welche aus jenen entstehen, müssen denen, die Kirchenstüke setzen wollen, sehr geläufig seyn. Zum Fugensatz ist dieses völlig nothwendig.

Diejenigen, welche sich in den drey Hauptcontrapunkten der Octave, Decime und Duodecime vollkommen geübet haben, werden ohne Mühe und Suchen immer andere Versetzungen finden. Uebrigens merkt man noch, daß die contrapunktischen Veränderungen, da eine Stimme unverändert bleibet, die andere aber um zwey, drey, oder mehr Stufen gegen sie herauf, oder von ihr herabgerükt wird, Versetzungen, und nicht Umkehrungen sind. Folgende Beyspiele dienen zur Erläuterung:



Versetzung in der Secunde



in der 7, und von dieser in der obern Septime.

Diese contrapunktischen Versetzungen unterscheiden sich von den Nachahmungen aller Arten, z. B. in der 2. 3. 4. 5. 6. rc. darin, daß bey den letzteren die zweyte Stimme gehen kann, wie sie will; da bey den contrapunktischen Versetzungen eine Stimme, wie bey allen Contrapunkten,

ten, unversetzt bleiben muß, oder höchstens nur eine Octave versetzt wird.

* * *

Von der Versetzung in der Musik handeln, unter mehrern: L'art de transposer toute sorte de Musique, sans être obligé de connoître ni le ton, ni le mode ... Par. 1711. 12. — Alex. Frere (Transpositions de Musique, reduites au naturel par les secours de la Modulation, avec une Pratique des transpositions irregulierement écrites, et la manière d'en surmonter les difficultés, Amst. s. a. 8. Das Werk besteht aus 2 Thl. deren Inhalt sich in J. N. Forkels Allgem. Litterat. der Musik S. 360 findet.) — Franc. Campion (Traité d'accompagnement et de composition ... ouvrage generalement utile pour la Transposition ... 1710. 8.) — Eclaircissement d'un Probleme de Musique pratique, pourquoi l'on employe quelquefois dans la composition, les tons ou modes transposés préférablement aux tons ou modes naturels? in den Mem. de Trev. v. J. 1718. Mon. Aug. S. 310. und im Journ. des Sav. v. J. 1719. S. 69.) — J. Mattheson (Reflex. sur l'eclaircissement d'un Probleme de Musique ... Hamb. 1720. 4. Ueber die vorhergehende Schrift.) — J. P. A. Fisscher (Kort en grondig Onderwys van de Transpositie ... Utr. 1728. 4.) — C. Joh. Heinr. Haltmeier (Anleit. wie man einen Generalbaß, oder auch Handstücke, in alle Töne transponiren könne ... Hamb. 1737. 4. und auch im 2ten Bde. S. 256. der Mitzlerschen Bibl.) —— Auch gehört, im Ganzen, hieher die Leibnitzische Schrift, De arte combinatoria, Lips. 1666. 4. und im 2ten Bde. S. 339. f. Oper. Deutsch, Frankfurt 1690. 4. —— S. übrigens Adlungs Anleit. zur musikalischen Gelahrtheit, S. 265 und 332. der 2ten Aufl.

Versetzungen.

(Redende Künste.)

Es giebt auch in ausgebildeten Sprachen, die schon festgesetzte Regeln der Wortfügung haben, allemal noch viel Redesätze, wo die Ordnung der Wörter ohne Veränderung des Sinnes verändert werden kann. Haller sagt von der Jugend:

> Der Wollust sanfte Glut wärmt ihr die Adern auf,
> Kein Einfall von Vernunft hemmt ihrer Lüste Lauf.

Der Sinn dieser beyden Redesätze ist völlig derselbe, wenn die Worte so gestellt werden.

> Die sanfte Glut der Wollust wärmt ihr die Adern auf,
> Ihrer Lüste Lauf hemmt kein Einfall der Vernunft.

oder so:

> Ihr wärmt die sanfte Glut der Wollust die Adern auf,
> Den Lauf ihrer Lüste hemmt kein Einfall der Vernunft.

Veränderungen der Ordnung der Worte werden Versetzungen genennt. Es gibt aber Versetzungen, die den Sinn ändern. Wenn der erste der angeführten Verse so versetzt würde:

> Wärmt der Wollust sanfte Glut ihr die Adern auf,

so würde es dem Satz seine absolut bejahende Bedeutung benehmen, und ihn zu einer Frage, oder zu einem bedingten Satze, Wenn ihr die Wollust ꝛc. machen. Andere Versetzungen aber ändern den Sinn nicht, sie geben ihm nur eine verschiedene Wendung. Derselbe Gedanke bekömmt in dieser Stellung:

> Der Wollust sanfte Glut wärmt ihr die Adern auf,

eine andere Wendung, als in dieser:

> Die Adern wärmt ihr die sanfte Glut der Wollust auf.

Nach

Nach der ersten Wortfügung ist die Wollust der Hauptbegriff, auf den es hier ankommt; und der Sinn ist so gewendet, daß man zuerst die Ursache, dann ihre Stärke, und zuletzt ihre Wirkung sich vorstellen muß. Nach der andern wird die Würkung als die Hauptsache zuerst vorgestellt, hernach ihre Ursache angezeiget.

Dergleichen Versetzungen haben aber nur statt, in sofern sie den grammatischen Regeln der Wortfügung nicht entgegen sind; denn wenn sie dieses wären, so würden sie anstößig seyn. Man kann, ohne barbarisch zu reden, anstatt: *Gestern ist er bey mir gewesen,* nicht sagen: *bey mir gestern ist er gewesen,* wol aber, *er ist gestern bey mir gewesen.*

Ungrammatische Versetzungen sind überall zu vermeiden, weil sie in jeder Rede dem Ohr anstößig werden. Aus den Versetzungen aber, die ohne Beleidigung des Gehörs können vorgenommen werden, ziehen die redenden Künste so große und so mannichfaltige Vortheile, daß eine Sprache zur Beredsamkeit und Dichtkunst um so viel tauglicher ist, je mannichfaltigere Versetzungen sie zuläßt.

Es giebt Versetzungen, die blos den Wolklang befördern, einen Satz leicht und wohlfließend, und eine ganze Periode wolklingend machen.

Auch wird oft ein Redesatz blos durch Versetzung zum Vers, ohne sonst irgend einen andern Ton, oder eine andere Wendung anzunehmen. Es ist dem Sinne nach vollkommen gleichgültig zu sagen: *Jeder bringt den Mutterwitz auf die Welt; der Schulwitz wird nur durch Bücher gegeben,* oder:

> Den Mutterwitz bringt jeder auf die Welt,
> Der Schulwitz wird durch Bücher nur gegeben.

Andremale dienen sie zum Nachdruk und zur Lebhaftigkeit der Rede:

> Was wahre Tugend ist, wird nie der Pöbel kennen;

ist weit lebhafter; als dieses: *Der Pöbel wird nie kennen, was wahre Tugend ist.*

Bisweilen geben sie der Rede den feurigen, oder feyerlichen poetischen Ton, der uns mit großem Nachdruk rühret. Hagedorn sagt im Ton der edelsten Begeisterung:

> Verlohren ist der Tag und schändlich sind die Stunden,
> Die, wenn wir fähig sind, Bedrängten beyzustehn,
> Beym Anblik ihres Harms uns unempfindlich sehn.

Ein großer Theil der Kraft würde diesem Satz entgehen, wenn man mit denselben Worten sagte: *Der Tag ist verlohren, und die Stunden sind schändlich, die uns, wenn wir fähig sind u. s. w.*

Blos in den Versetzungen liegt so mannichfaltige und so wichtige ästhetische Kraft, daß es der Mühe werth wäre, die Beyspiele davon zu sammeln. Denn anders ist es nicht wol möglich, weder die verschiedenen Arten derselben anzuzeigen, noch ihre Würkungen zu erkennen.

Wir würden diese Sammlung etwa nach dieser Eintheilung ordnen: 1. Versetzungen, deren Würkung sich blos auf Wolklang erstrekt. 2. Die zur Deutlichkeit des Sinnes, oder zur Kürze dienen. 3. Die dem Ton der Rede einen gewissen Charakter geben. 4. Die den Nachdruk verstärken, und das Leidenschaftliche der Rede fühlbarer machen.

Es ist offenbar, daß für redende Künste die Sprache, die die meisten Vorzüge hat, zu allen Arten der Versetzungen die biegsamste ist. Wenn unsre Sprache der griechischen und lateinischen hierin nicht gleich kommt, so stehet sie doch nicht leicht einer der

itzigen

tigen europäischen Sprachen nach. Aber diese Materie ist an sich so schwer, so weitläuftig, und für unsre Sprache besonders so wenig bearbeitet, daß ich mir nicht getraue, ihre Behandlung hier vorzunehmen.

* * *

Von Versetzungen überhaupt handelt Condillac, in s. Essai sur l'Origine des connoissances humaines, T. 2. Sect. 1. Chap. 12. p. 164. Amst. 1746. 12. und eben derselbe, in dem Unterricht aller Wissenschaften. Bern 1777. 8. Th. 2. S. 364. — J. C. Adelung (Im 1ten Bd. S. 289. f. Werkes, Ueber den deutschen Styl, Auflage von 1789.) — S. auch das 3te Buch des 2ten Bandes von dem Origin. and Progress of Language, Edinb. 1774. 8. 3 Bde. — —

Versetzungszeichen.

(Musik.)

Sind solche, die den Noten vorgesetzt werden, wenn sie höher oder tiefer, als ihre Stelle anzeigt, oder als die Tonleiter des Tones, aus dem das Stük geht, erfordert, genommen werden sollen. In unserm angenommenen Notensystem haben nur die Töne c d e f g a h, durch alle Octaven ihre eigenen Noten. Alle übrige höhere, oder tiefere Töne werden durch Versetzungszeichen, die diesen Noten vorgesetzt werden, angezeiget. Sie sind entweder zufällig, und stehen unmittelbar vor der Note, die erhöhet oder erniedriget werden soll; in diesem Fall bestimmen sie die veränderte Höhe oder Tiefe der einzigen Note, vor welcher sie stehen, oder höchstens aller derer, die in einem Takt auf der nämlichen Stufe stehen, wenn nämlich kein anderes Zeichen, wodurch ihre Geltung wieder aufgehoben wird, vorhergehet: oder sie werden am Anfange des Stüks neben den Schlüssel gestellet, und gelten alsdann durchs ganze Stük.*) Sie sind folgende.

a) Erhöhungszeichen.

1) *, das Kreuz, oder Doppelkreuz, welches einen halben Ton **) erhöhet.

2) ×, das einfache Kreuz, welches die Stelle des vorhergehenden bey solchen Tönen vertritt, bey denen ein * vorausgesetzt wird, oder die in der Vorzeichnung schon ein * haben.

b) Erniedrigungszeichen:

1) b, das Be, oder das runde Be, welches einen halben Ton erniedriget.

2) b, deutlicher bb, das große oder zweyfache Be, welches statt des vorhergehenden b nur solche Töne um einen halben Ton erniedriget, die schon ein b in der Vorzeichnung haben.

c) Wie-

*) S. Vorzeichnung.

**) Meistentheils sollte dieses der kleine halbe Ton $\frac{24}{25}$ seyn, nämlich der Unterschied zwischen der großen und kleinen Terz. Auf unsern Clavieren und Orgeln, wo dieser kleine halbe Ton in andern Umständen zu klein, und daher unbrauchbar seyn würde, kommt statt dessen $\frac{243}{256}$ oder $\frac{128}{135}$, vor. Die Erhöhung des einfachen Kreuzes sollte ebenfalls nur $\frac{24}{25}$ betragen, weil bey diesem Kreuz allezeit ein durch * erhöhter Ton vorausgesetzt wird; es ist daher falsch, wenn einige sagen, daß das × einen ganzen Ton erhöhe, weil es unsinnig seyn würde, von C in ×Cis, oder von F in ×Fis überzugehen. Gleiche Bewandniß hat es mit den Erniedrigungszeichen. Von einem durch * erhöhten Ton zu seiner kleinen Secunde, wie von *c nach d, von *f nach g ꝛc. ist allezeit ein großer halber Ton; desgleichen von einem durch b erniedrigten Ton zu seiner kleinen Untersecunde, als von ♭a nach g, von ♭g nach f ꝛc.

c) Wiederherstellungs- oder Wiederrufungszeichen:

♮, das vierekige Be, oder Be quadrat, welches sowol die in der Vorzeichnung durch ✱ erhöhten Töne um einen halben Ton erniedriget, als auch die durch b erniedrigten um einen halben Ton erhöhet. In diesen Fällen zerstört das ♮ bey einer oder etlichen auf einander folgenden nämlichen Noten eines ganzen Takts die Vorzeichnung, wenn seine Geltung nicht vorher durch das ✱ oder b vor denselben wieder aufgehoben wird. Es wird aber auch vor solche Noten gesetzt, die kurz vorher ein ✱ oder b, das nicht in der Vorzeichnung befindlich ist, gehabt haben, und hebt alsdann die Geltung desselben wieder auf, indem es den natürlichen Ton der Tonleiter wieder herstellet.

Es ist nicht gar lange, daß man sich in dieser letzten Absicht des ♮ auch nach einem x oder b b bediente, und dadurch das ✱ oder b der Vorzeichnung wieder herstellete. Dieses war der Eigenschaft des Wiederherstellungszeichens vollkommen gemäß; aber es verursachte, zumal den Ungeübteren, einige Verwirrung im Spielen. Man hat daher nach der Zeit für gut befunden, die durch x zufällig erhöheten, und durch b b erniedrigten Töne, durch das ✱ und b der Vorzeichnung wieder herzustellen. Im Grunde streitet dieses wider die Eigenschaft des Erhöhungs- und Erniedrigungszeichens, es fällt aber deutlicher in die Augen, und ist bey unserer Einrichtung der Versetzungszeichen, da das ♮ zu mehrern Absichten gebraucht wird, der ersten Art vorzuziehen.

Die Alten bedienten sich ohne Ausnahme der ✱ zum Erhöhen, und des b zum Erniedrigen, auch da, wo unser ♮ angebracht wird. Sie setzten z. B. vor Es ein ✱, wenn es E, und vor Fis ein b, wenn es F werden sollte. Unstreitig ist diese Bezeichnung wegen ihrer Simplicität der unsrigen vorzuziehen. Auch bedeutete in ihren Bezifferungen das ✱ allezeit die große, und das b die kleine Terz, statt daß aus einer natürlichen Folge unsrer Einrichtung die große Terz bald durch ✱, bald durch ♮, und die kleine ebenfalls bald durch b, bald durch ♮ angezeiget werden muß. Es ist zu verwundern, wie man diese simple Art hat verlassen, und dafür die unsrige, die durch die verschiedene Bedeutung des ♮ so zusammengesetzt ist, hat einführen können. Dieses ♮ sollte eigentlich niemals etwas anders als ein Wiederherstellungszeichen der Vorzeichnung, wenn dieselbe durch zufällige Kreuze oder Bees zerstört gewesen, vorstellen.

Verwandschaft der Töne.

(Musik.)

In dieser Benennung wird das Wort Ton für Tonleiter gesetzt; denn wenn man sagt, ein Ton steht mit einem andern in Verwandschaft, so meynet man, die Tonleiter des einen Tones, als Tonica betrachtet, habe Uebereinkunft mit der Tonleiter des andern. Also bestehet die Verwandschaft der Töne darin, daß die Tonleiter einer Tonica mit der Tonleiter einer andern nahe übereinstimme. Diese Verwandschaft, oder Uebereinstimmung aber wird in einer doppelten Absicht betrachtet, in Rüksicht auf die Ausweichungen, oder auf die Versetzungen.

In Absicht auf die Ausweichungen besteht die Verwandschaft der Töne darin, daß der Ton, in den man ausweicht, das Gefühl des vorhergehenden nicht plötzlich auslösche; hingegen sind zwey Töne in Absicht auf die Versetzung *) verwandt.

*) S. Versetzung (Transposition).

wandt, wenn die verschiedenen Intervalle der Tonica in beyden nicht sehr unterschieden sind. In einem, nach der gleichschwebenden Temperatur gestimmten Clavier sind gar alle Töne in Absicht auf die Versetzungen gleich verwandt, und völlig einerley; denn jede Tonica hat genau dieselben Intervalle, wie die andre *): aber auch auf einem solchen Instrument sind nicht alle Töne in Absicht auf die Ausweichungen gleich verwandt.

Wenn von der Verwandschaft der Töne gesprochen wird, so verstehet man insgemein die Verwandschaft, die in Absicht auf die Modulation betrachtet wird. Von dieser ist hier allein die Rede, da von der andern in dem Artikel Versetzung gesprochen wird.

In etwas längern Tonstüken, wo zwar dieselbe Hauptempfindung durchaus herrscht, aber doch in ihrer Stimmung, oder ihrem Ton verschieden, oder oft gleichsam anders schattirt wird, kann der Gesang nicht in einem Tone bleiben, sondern wird durch Ausweichungen in verschiedene andere Töne herübergeleitet. Dieses kann nun so geschehen, daß allemal der nächste Ton, in den man ausweicht, in seinem Charakter mehr oder weniger Uebereinkunft, das ist, mehr oder weniger Verwandschaft mit dem vorhergehenden hat. Wenn itzt die Empfindung durch merkliche Schattirung sich von der vorhergehenden unterscheiden soll, so muß man in einen etwas entfernten, das ist, wenig verwandten Ton ausweichen; soll aber die Schattirung weniger merklich, oder abstechend seyn, so weichet man in einen näher verwandten Ton aus. Also muß man bey der Modulation die Verwandschaft der Töne nothwendig vor Augen haben. Deswegen muß man auch die Grade dieser Verwandschaft bestimmen können.

Also entstehet hier die Frage, woraus diese Verwandschaft zu erkennen sey.

Weil in jedem Ton die drey wesentlichen Sayten, Tonica, Dominante und Mediante, am öftersten gehört werden, folglich das Gehör gleichsam stimmen; so sind überhaupt die Töne verwandt, deren wesentliche Sayten in beyder Töne Tonleiter vorkommen; wo aber eine oder mehrere der wesentlichen Sayten des einen Tones der Tonleiter des andern fremd sind, folglich ihr Gefühl auslöschen, oder verdunkeln, da ist keine Verwandschaft. So sind dem Ton C dur die Töne G dur, A mol, E mol, F dur und D mol verwandt. Denn keiner dieser Töne hat eine wesentliche Sayte, die nicht in der Tonleiter des Tones C dur enthalten wäre. Hingegen sind demselben Tone C dur die Töne G mol, A dur u. s. f. gar nicht verwandt, weil die Terzen dieser Töne nicht in der Tonleiter des C dur liegen, folglich, da sie oft vorkommen, das Gefühl dieser Tonleiter gleich auslöschen.

Die Grade der Verwandschaft zu schätzen, muß man außer den Tonleitern der beyden Töne auch auf die sehen, die ihren Dominanten zugehören, weil man gar oft in einem Ton den Accord seiner Dominante hören läßt. Daraus wird man z. B. sehen, daß G dur dem C dur näher, als E moll, verwandt ist, weil auch die Dominante von G dur in ihrer Tonleiter dem C dur näher kommt, als die Tonleiter der Dominante von E moll.

Wir haben an einem andern Orte *) einen Canon, oder ein Formular gegeben, woraus man leicht für jeden Ton die Grade der Verwandschaft mit andern erkennen kann.

Ver-

*) S. Temperatur.

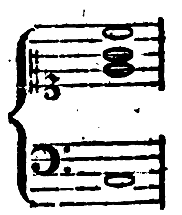
*) Artikel Ausweichung I Th. S. 286.

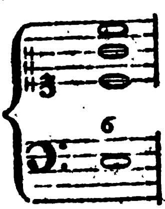
Verschiedene Harmonisten haben gezeiget, wie man aus jedem Ton durch alle 24 Töne hindurch in einer Folge so moduliren könne, daß immer der folgende mit dem vorhergehenden in naher Verwandschaft stehe, zuletzt aber die Modulation auf den ersten Hauptton wieder zurük komme. Dieses wird der harmonische Cirkel genennt *).

Verwechslung.
(Musik.)

Das Wort wird auf mehr als eine Weise als ein Kunstwort gebraucht. Durch Verwechslung der Harmonie, oder eines Accords, verstehet man eine solche Versetzung oder Umkehrung des Grundtones, und eines dazu gehörigen Intervalles, wodurch dieses Intervall in den Baß, und der eigentlich in den Baß gehörige Grundton des Accordes in eine obere Stimme kommt, wie wenn

anstatt dieses gesetzt wird:

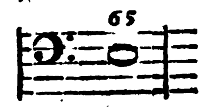




Der Dreyklang leidet eine doppelte Verwechslung, weil statt des Grundtones entweder die Terz, oder die Quinte in den Baß kann gesetzt werden; im ersten Fall entsteht der Sextenaccord, im andern der consonirende Quartsextenaccord. **) Der Septimenaccord aber kann dreymal verwechselt werden, weil außer der Terz und Quinte auch die Septime statt des Grundtones in den Baß kommen kann: durch die erste Verwechslung entsteht der Quintsextenaccord; durch die zweyte der Terzquartaccord: und durch die dritte der Secundenaccord, wie in den Artikeln über diese Accorde ist gezeiget worden. Bey allen diesen Verwechslungen wird der Accord in seiner vollkommenern Gestalt, da nämlich der Grundton im Basse steht, der Grundaccord genennt.

Diese Verwechslungen sind aus dem doppelten Contrapunkt in der Octave entstanden, und so alt als dieser; hernach aber hat man sie auch verschiedentlich, ohne zwey Stimmen durchaus gegen einander umzukehren, nur in einzelen Accorden gebraucht. Die Verwechslungen des Dreyklanges werden weit öfter, als dieser selbst gebraucht, der wegen seiner vollkommenen Harmonie überall, wo er vorkommt, Ruhe, oder einen Einschnitt verursachet. Die Verwechslungen des Septimenaccordes werden gebraucht, um die Kraft einer Cadenz etwas zu schwächen *); endlich werden auch beyde Accorde oft in ihren Verwechslungen genommen, um dadurch bessere melodische Fortschreitungen zu erhalten.

Man muß aber immer dabey voraussetzen, daß der Verwechslung ungeachtet der eigentliche Grundaccord dem Gehör doch fühlbar bleibet; weil es durch die Art der Fortschreitung leicht unterscheidet, wie es den Accord nehmen soll. Ob also gleich dieser Accord einzeln oder allein angeschlagen



gerade so klingen kann, wie die erste Hälfte dieses Accords,

65

so

*) Man sehe Heinichens Anweisung zum Generalbaß.

**) Man sehe die Tabelle im Artikel Dreyklang.

*) S. Cadenz.
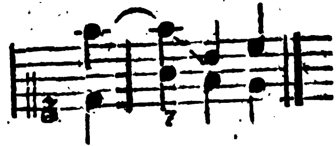
so thut er im Zusammenhang doch eine ganz andre Wirkung; indem eben daraus das Gehör im ersten Falle den Accord C, im andern aber den Accord E fühlt.

Der verwechselte Accord thut überhaupt die Wirkung seines Grundaccordes, nur mit einiger Verminderung der Harmonie.
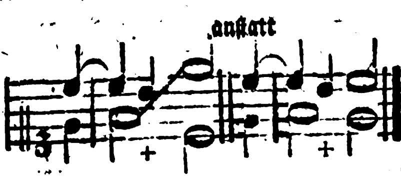
Bey diesen Verwechslungen hat man in dem vielstimmigen Satz und bey der Begleitung genau darauf zu sehen, was für Intervalle können verdoppelt werden. Man muß dabey allemal auf den Grundaccord zurük sehen, und nur die Intervalle verdoppeln, die in demselben verdoppelt werden können. Da nun in dem Dreyklang die Octave am sichersten und öftersten verdoppelt wird, die Terz seltener, und die Quinte noch seltener, so muß eben dieses mit den Intervallen geschehen, in welche bey der Verwechslung, Octave, Terz und Quinte verwandelt werden. Im vierstimmigen Satz, z. B. im Sextenaccord, ist die Verdoppelung der Sexte, als der Octave des eigentlichen Grundtones, am sichersten und öftersten zu nehmen; bey dem Quartsextenaccord gilt dieses von der Quarte, weil sie da die Octave des eigentlichen Grundtones ist.

Daher sieht man auch, warum bey den Verwechslungen des Septimenaccords, die darin liegenden Consonanzen oft gar nicht können verdoppelt werden, z. B. die Quinte in dem Quintsextenaccord; weil sie die Dissonanz des wahren Grundtones ist.

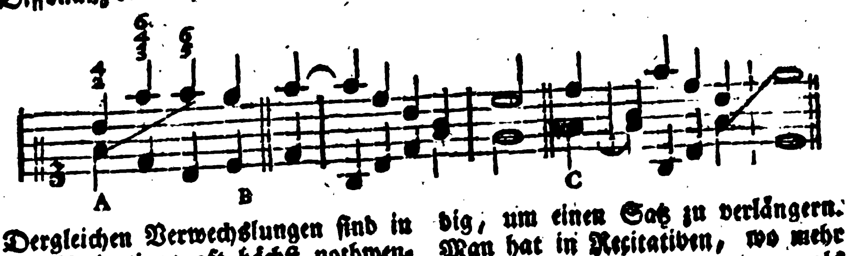
Eine andre Art der Verwechslung ist die, da eine Dissonanz nicht in der Stimme, wo sie vorbereitet gelegen hat, sondern in einer andern aufgelöset wird. Es geschieht also dabey gleichsam ein Tausch, so daß eine Stimme die Dissonanz einer andern ehe die Auflösung vor sich gehet übernimmt, und hernach auch die Auflösung in derjenigen Stimme geschiehet, welche die Dissonanz übernommen hat, wie hier:



Es geschieht auch, daß eine Dissonanz in einer andern Stimme aufgelöset wird, wenn sie gleich vorher in diese Stimme nicht ist aufgenommen worden, wie hier:
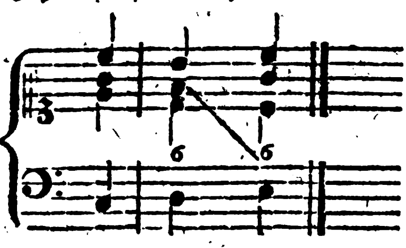


Auch kann die Resolution noch länger verschoben werden, wenn zwey Verwechslungen vor sich gehen, ehe die Resolution erfolget, wie bey A. Eben dieses kann nach drey Verwechslungen geschehen, wie bey B, und dennoch kann am Ende, bey der Resolution, noch eine Verwechslung der Dissonanz durch eine andere Stimme geschehen, wie bey C.



Dergleichen Verwechslungen sind in den Recitativen oft höchst nothwendig, um einen Satz zu verlängern. Man hat in Recitativen, wo mehr als

als eine Stimme recitiret, solche Verwechslungen in allen Stimmen angebracht, und gemeiniglich werden auch die Auflösungen in diesen Fällen übergangen, daß also nach einem unresolvirten Satze gleich ein anderer dissonirender erfolget; dadurch wird ein Zuhörer in beständiger Unruhe und Erwartung einer Auflösung oder Ruhe unterhalten. Marcello in Venedig hatte es zu seinen Zeiten, da diese Art gewöhnlich war, so weit damit getrieben, daß geschikte Componisten Mühe hatten, deren Richtigkeit auf dem Papier zu entdeken.

Eine ganz gewöhnliche von vielen unbemerkte Verwechslung geschiehet bey dem Sextenaccord, in welchem die Terz, anstatt daß sie unter sich treten sollte, über sich tritt, und der Baß die Resolution hat:



Verwiklung.
(Schöne Künste.)

Wir sagen, eine Sache sey verwikelt, wenn es uns einige Mühe und Anstrengung der Aufmerksamkeit verursachet, ihre Art und Beschaffenheit einzusehen; plan und einfach aber nennen wir das, dessen Art und Beschaffenheit wir leicht erkennen. Eine Handlung ist plan und einfach, wenn ein einziges Mittel, oder gar wenig Veranstaltungen gerade zum Zwek führen; verwikelt ist sie, wenn man zu Erreichung des Zweks mancherley Anstalten zu machen hat. Jene gleichet einer Reise, auf der man den geradesten Weg geht, und ohne Hinderniß zum Ziele kommt; diese hat Aehnlichkeit mit einer Reise, die durch mannichfaltige Umwege, und durch Wegräumung vielerley Hinderuisse zum Ziele führet.

Handlungen und Unternehmungen ohne Verwiklung haben wenig Reizung; und wenn sie eine beträchtliche Zeit erfordern, so werden sie langweilig und verdrießlich. Man übersiehet gleich im Anfang alles, was dabey zu thun ist, und in der Ausführung selbst geht alles ohne Schwierigkeit fort; man muß nirgends stille stehen, um sich zu bedenken, wie man dem Ziel näher kommen soll; man trifft keine Schwierigkeiten an, deren Ueberwindung Anstrengung der Kraft erfodert. Also beschäftiget die Handlung selbst den Geist nicht, und das Verlangen, das Ende davon zu sehen, ist das einzige, was wir dabey fühlen. Daher entstehet der Verdruß der langen Weile dabey. Eben so geht es uns auch, wenn wir die Handlungen andrer Menschen sehen. So bald wir gar nichts Verwikeltes darin bemerken, finden wir sie langweilig; mit Vergnügen aber folgen wir den handelnden Personen, wenn wir sie in mancherley Schwierigkeiten verwikelt sehen, die sie nach und nach überwinden.

Wir haben bereits anderswo gezeiget, wie in den epischen und dramatischen Handlungen aus Verwiklung der Umstände Knoten entstehen, die unsre Aufmerksamkeit auf den Fortgang der Dinge kräftig reizen, und wie die allmählige Auflösung der Knoten durch die Befriedigung unsrer Erwartungen Vergnügen macht *). Im Grund entsteht unser Vergnügen nur aus dem Gefühl unsrer Kräfte, und deren Wirkung. Wo wir also eine beständige Spannung der Kräfte fühlen, die allmählig ihre Wirkung erreichen, da empfinden wir auch Vergnügen. Die Kräfte selbst aber fühlen wir nicht anders, als durch

*) S. Knoten; Auflösung.

die Anstrengung. Es sey also, daß wir durch Betrachtung der Dinge, oder durch Handlungen, die wir verrichten, Vergnügen empfinden sollen, so muß in den Dingen, womit wir uns beschäftigen, Verwiklung vorkommen, die sich allmählig auflöset. Da wir aber die Wirkung der Knoten und ihrer Auflösung in den Werken des Geschmaks an den angeführten Orten hinlänglich betrachtet haben, so wollen wir diesen Artikel blos auf solche Anmerkungen einschränken, daraus der Künstler beurtheilen kann, wo er das Einfache und Plane, und wo er das Verwikelte vorzüglich brauchen soll.

Es giebt Fälle, wo das Gerade und Einfache großes Wolgefallen erwekt, und wo es sogar bis zum Entzüken gefällt; aber auch solche, wo der Mangel der Verwiklung die Sachen völlig gleichgültig und langweilig macht. Die einfache Pracht verschiedener Monumente der alten griechischen Baukunst entzükt das Auge eines Kenners: aber ein Lustgarten, dessen Plan und Anordnung wir auf einen Blik ganz übersehen; die Aussenseite eines großen Gebäudes, die innere Anordnung einer großen Menge der darin befindlichen Zimmer, die wegen ihrer Einfalt gleich so in die Augen fallen, daß man aus einem kleinen Theile die Beschaffenheit des Ganzen erkennet, sind völlig gleichgültige Dinge, bey denen wir ohne merklichen Ueberdruß uns nicht verweilen können.

Verwiklung scheinet überall nothwendig, wo ein Gegenstand blos die Vorstellungskraft eine merkliche Zeitlang anhaltend beschäftigen soll; denn sie verursachet Nachdenken, Beobachtung, Vergleichung der Dinge, um ihren Zusammenhang zu fassen.

In der Epopöe und in dem Drama muß so viel Verwiklung seyn, als nöthig ist, die Aufmerksamkeit auf den Verlauf der Sachen gespannt zu halten. Denn wenn auch gleich die ganze Handlung auf Rührung, oder Erwekung der Empfindung abzielte, so wird dieser Endzwek doch nur in sofern erhalten, als wir den Verlauf der Dinge mit Aufmerksamkeit beobachten. Wir werden von dem leidenschaftlichen Zustand der handelnden Personen nur in sofern gerührt, und empfinden, was sie selbst empfinden, nur in sofern, als wir uns in ihre Umstände versetzen. Dieses thun wir aber nur, wenn wir alles, was ihnen begegnet, und alle Lagen, worin sie sich durch die ganze Handlung befinden, mit Aufmerksamkeit beobachten. Wie man mit bloßen Füßen so schnell über glühende Kohlen wegeilen kann, daß man ihre Hitze nicht empfindet, so machen auch die leidenschaftlichen Scenen keinen Eindruk auf uns, wenn die Aufmerksamkeit sich nicht dabey verweilet, wenn wir uns nicht Zeit nehmen, oder die Mühe nicht geben, sie zu fassen. Mit Aufmerksamkeit aber können wir keinen Gegenstand der Erkenntniß betrachten, wenn nichts verwikeltes darin ist. Weil also im Drama und in der Epopöe die Empfindung aus der Aufmerksamkeit erfolget, mit der wir die Lage der Sachen, und den Fortgang der Handlung beobachten, so muß nothwendig Verwiklung darin seyn. Liegt sie nicht schon in der Art, wie die Sachen geschehen, so muß der Dichter sie durch wolüberlegte Anordnung hereinbringen, er muß uns die Wirkung beschreiben, oder sehen lassen, ehe wir die Ursache davon erkennen; oder er muß uns die Ursache groß und wichtig vorstellen, ehe wir die Wirkung davon sehen. In beyden Fällen entsteht eine Verwiklung; denn wir sehen etwas, dessen Ursach, oder Wirkung uns eine Zeitlang verborgen ist, und dieses reizet die Aufmerksamkeit sehr kräftig zu genauer Beobachtung des Zusammenhangs.

Aber die Verwiklung kann auch so groß seyn, daß sie der Empfindung schadet. Nachdenken und Rührung des Herzens können nicht wol neben einander bestehen. Jemehr der Geist beschäfftiget ist, je weniger fühlt das Herz. Wir haben nicht Zeit, zu empfinden, wenn wir unaufhörlich beobachten müssen. Wenn demnach eine Handlung so sehr verwikelt ist, daß wir alle Kräfte der Aufmerksamkeit nöthig haben, sie zu fassen, folglich blos mit Erkennen und Erforschen beschäfftiget sind, so fühlen wir wenig dabey. Ein Trauerspiel, oder eine Epopöe, wo die Aufmerksamkeit auf den Verlauf der Dinge unaufhörlich so gespannt ist, daß man keine einzele Lage mit Leichtigkeit übersehen oder fassen kann, thut wenig Wirkung auf das Herz; man hat genug mit Erforschung und Beobachtung des Zusammenhanges zu thun, und bey dieser Anstrengung, bey dieser Hitze der Vorstellungskraft, bleibet das Herz kalt, weil man nicht Zeit hat, bey irgend einer Lage der Sachen still zu stehen, um ihren Eindruk zu empfinden. Darum ist ein einfacher Plan dem verwikelten vorzuziehen.

* *

(*) Von der Verwickelung im epischen Gedichte handeln unter mehrern; Rene le Bossu (Im 13t. — 15ten Kap. des 2ten Buches s. Traité du Poeme epique, und zwar, du noeud et du denouement; de la maniere de faire le noeud; de la maniere de faire le denouement.) — Von der Verwickelung im Drama: Der Verf. des Essay upon the present state of the Theatres in France, etc. im 7ten Kap. — Cailhava (Im 8ten Kap. des 1ten Bds. und im 11ten u. f. Kap. des 2ten Bds. s. Art de la Comedie, Ausgabe von 1772.) — — S. übrigens die Artikel Auflösung, Fabel, S. 164. u. d. m.

Verzierungen.

(Schöne Künste.)

Sind einzele kleine Theile, die nicht zur wesentlichen Beschaffenheit eines Werks der Kunst gehören, sondern blos zur Vermehrung der Annehmlichkeit ihm beygefügt, und gleichsam angehängt sind. In der Baukunst sind die Statuen, Vasen, Laub- und anderes Schnitzwerk, womit wesentliche Theile des Gebäudes geschmükt werden, Verzierungen. In der Beredsamkeit und Dichtkunst werden alle Nebenbegriffe, eingeschaltete Gedanken, Episoden, die dem Wesentlichen mehr Annehmlichkeit geben; in der Musik die verschiedenen Manieren und Veränderungen *), die blos eine mehrere Annehmlichkeit zur Absicht haben, zu den Verzierungen gerechnet. Sie können überall, wo sie angebracht sind, weggenommen werden, ohne das Werk mangelhaft zu machen, oder seine Art zu verändern.

Die Verzierungen haben ihren Ursprung in dem allen Menschen angebohrnen Geschmak für das Schöne. Es ist kaum ein Volk auf der Erde so roh, daß es für Verzierungen ganz unempfindlich wäre. Der noch halbwilde Mensch findet Geschmak am Geschmeide, womit er seine halb- oder ganz nakende Glieder verzieret; und der in der höchsten Einfalt der Natur lebende Hirt zieret seinen Stab, oder seinen Becher mit Schnitzwerk. Dieser Geschmak zeiget, daß in der menschlichen Natur etwas höheres und edlers sey, als in der thierischen, die keine Empfindungen kennt, als die aus körperlichen Bedürfnissen entstehen. Völlige Unempfindlichkeit für alle Verzierung würde thierische Rohigkeiten verrathen; auf der andern Seite hingegen zeiget ein unmäßiger Geschmak an Verzierungen etwas klei-

*) S. Manieren; Veränderungen.

kleines und kindisches. Wie die Vernunft bey kleinen Geistern in Spitzfündigkeit ausartet, so artet der Geschmak am Schönen bey kindischen Gemüthern in Ziererey aus.

So gewiß es ist, daß ein mäßiger und von gesundem Geschmak begleiteter Gebrauch der Verzierungen, den Werken der schönen Künste Annehmlichkeit und Reizung giebt; so gewiß ist es auch auf der andern Seite, daß überhäufte und ohne Geschmak angebrachte Verzierungen das beste Werk verächtlich machen. Wenig und mit gutem Geschmak gewählter Schmuk, kann auch der schönsten Person noch Annehmlichkeit beylegen; aber wo alles von Geschmeid und Schmuk strozet, da wird die natürliche Schönheit verdunkelt.

Ein vortrefflicher Kunstrichter scheinet die Verzierungen in den Werken der Beredsamkeit für Dinge zu halten, die man mehr dem gemeinen Liebhaber als dem Kenner zu gefallen anbringt *). Wahre Kenner sehen überall auf das Wesentliche der Dinge, und finden das gröste Wohlgefallen an Vollkommenheit; wer aber nicht Gefühl genug hat, durch die wesentliche Vollkommenheit der Dinge gerührt zu werden, ergötzet sich an angehängten Zierrathen. So viel scheinet gewiß zu seyn, daß die größten Künstler in jeder Art auch die größte Sparsamkeit in Verzierungen zeigen. An den griechischen Gebäuden, die aus der guten Zeit der Kunst übrig geblieben sind, findet man nur wenig Verzierungen; äußerst verschwendet, sind sie aber an den so genannten gothischen Gebäuden der mittlern Zeiten, die man durch Schönheit und Pracht unterscheiden wollte.

*) Cultu et ornatu se commendat ipse, qui dicit, et in ceteris judicium doctorum, in hoc vero etiam popularem laudem petit. Quintil. Inst. L. VIII. c. 3.

Es ist kaum ein Theil der Kunst, der mehr Geschmak und Beurtheilung erfordert, als dieser. Der Künstler thut wol, der es sich zur Maxime macht, in Ansehung der Verzierungen lieber zu wenig, als zu viel zu thun, da der gänzliche Mangel der Verzierungen kein Werk mangelhaft macht, die Ueberhäufung derselben aber es gewiß verstellt.

Es giebt Werke der Kunst, die kaum irgend eine Art der Verzierung zulassen. Wo starke, oder tiefe Rührung des Herzens gesucht wird, folglich in pathetischen und zärtlichen Gegenständen, scheinen sie gar nicht statt zu haben. Man kann überhaupt dieses zur Grundregel der Verzierungen setzen, daß ein Werk um so viel weniger Zierrath verträgt, je mehr wesentliche ästhetische Kraft es besitzt. Man findet in den Philippischen Reden des Demosthenes, und in den Catilinarischen und Philippischen des Cicero nichts von Schmuk, den der römische Redner sonst, wo er weniger ernsthaft war, vielleicht nur zu viel liebte. In blos unterhaltenden Werken, und überall, wo der Inhalt, oder die Materie an sich weniger wichtig, weniger ernsthaft ist, können die Verzierungen zu Vermehrung der Annehmlichkeit viel beytragen.

Der Künstler, dem es ein wahrer Ernst ist, zu unterrichten, oder zu rühren, denkt nie an Verzierungen, die dazu nichts beytragen können; aber der, der belustigen will, muß, wenn sein Stoff dazu nicht hinreichend ist, seine Zuflucht zu Verzierungen nehmen. Die griechischen Fabeln, die dem Aesopus zugeschrieben werden, und die lateinischen des Phädrus, sind fast durchaus ohne alle Verzierung, weil es den Verfassern im Ernst um Unterricht zu thun war: hingegen siehet man aus den häufigen Verzierungen in den Fabeln des La Fontaine, daß er mehr gesucht hat zu belustigen, als zu unterrichten.

Der Künstler hat aber nicht blos zu beurtheilen, wo sich Verzierungen schiken, sondern auch wie sie beschaffen seyn sollen. Quintilian hat in wenig Worten gesagt, was sich hierüber sagen läßt: Ornatus virilis, fortis, sanctus sit; nec effeminatam levitatem, nec fuco eminentem colorem amet; sanguine et viribus niteat. Die Verzierungen sollen männlich, kräftig und keusch seyn; sie sollen nicht weibischen Leichtsinn verrathen, auch nicht bloßen Schimmer geben, sondern wahre ästhetische Kraft und Bedeutung haben.

Die meisten in der reinen griechischen Baukunst gebräuchlichen Verzierungen, können als Beyspiele zur Erläuterung dieser Forderungen angeführt werden. Man begreift beynahe bey allen, wie sie entstanden, oder warum sie da sind, wie wir größtentheils in den Artikeln darüber angemerkt haben *); und meist überall dienen sie, das Ansehen der Festigkeit zu vermehren. Also sind sie nicht leichtsinniger Weise, oder aus bloßem Eigensinn angebracht: fast überall sind sie einfach und von faßlicher Form, also nicht ausschweifend oder üppig; sie haben eine Bedeutung, indem sie entweder zum Tragen, oder Unterstützen dienen, wie die Kragsteine, oder zum festern Verbinden, wie die Schlußsteine und die durchlaufenden Bänder und Gesimse, oder sonst schikliche Nebenbegriffe erweken, wie die Trophäen, Festonen und dergleichen. Nirgend sind sie bloßer Schimmer, der ohne bestimmten Zwek blos das Auge an sich loke: nirgend verbergen sie die natürliche Form und einfache Gestalt der wesentlichen Theile, an denen sie angebracht sind.

Hingegen siehet man in den spätern Gebäuden der Alten, die unter den Nachfolgern der ersten Kaiser aufgeführt worden, Verzierungen, die nichts von den erforderlichen guten Eigenschaften an sich haben. Theile, die stark und fest seyn sollen, bekommen durch ausgeschnitztes Laubwerk das Ansehen, als ob sie schwach und zerbrechlich wären. Man sieht Laub- und Schnitzwerk, dessen Grund man nicht einsehen kann; ausgehauene Bilder an Schlußsteinen, die ein bloßes Ohngefähr, oder eine völlig ausschweifende, abentheuerliche Phantasie dahin setzen konnte. Was seiner Natur nach gerade oder glatt seyn sollte, ist zur vermeinten Zierde zerbrochen oder verkröpft, oder durch Schnitzarbeit kraus gemacht.

Man kann kaum sorgfältig genug seyn, zu verhüten, daß die Verzierungen nicht am unrechten Orte angebracht, nicht zu überhäuft seyen, nicht gegen die Art und gegen den Charakter des Werks, oder der Theile, denen sie zur Zierde dienen sollen, streiten. Was nicht einen wesentlichen Theil hebt, oder unterstützt, oder angenehmer macht, was blos angehängt ist, scheint verwerflich.

Aber es wäre vergeblich, eine Materie, wobey es mehr auf gründlichen und feinen Geschmak, als auf entwikeltes Denken ankommt, umständlicher zu behandeln.

Verzierungen (Decorationen) nennt man auch die Veranstaltungen, wodurch auf der Schaubühne der Ort der Handlung durch Mahlerey vorgestellt wird: aber uneigentlich; denn diese Verzierungen sind nicht Nebensachen zur Verschönerung, sondern wesentlich zum Schauspiel gehörige Sachen. Von den Veranstaltungen der Schaubühne, wodurch die Vorstellung des Orts der Handlung in jedem Falle kann bewirkt werden, und von der Wahl der Scene haben wir bereits gesprochen.

*) S. Gesims; Sparrenkopf; Kragstein u. s. w.

chen*). Ueber das Besondere in der Kunst des Schauspielmahlers bin ich nicht im Stand, hier etwas befriedigendes zu sagen. In Ansehung des Geschmaks ist das Wichtigste, was man dem Mahler der Schaubühne zu sagen hat, dieses, daß er den Zwek seiner Arbeit bedenken, und nichts vorstellen soll, als was nothwendig ist, die Wahrheit der Vorstellung zu unterstützen. Er muß schlechterdings blos darauf bedacht seyn, daß das Auge des Zuschauers die Scene für den wahren Ort der Handlung halte, und sich sorgfältig hüten, daß das Auge keine Gelegenheit finde, durch etwas unnatürliches, oder unschikliches, oder gegen das Uebliche streitende, oder allzusehr hervorstechende, sich von der Handlung selbst abzuwenden, um die Decoration zu tadeln, oder zu bewundern. Er hat das Seinige zum Schauspiel am besten gethan, wenn der Zuschauer gar nicht an seine Arbeit denkt, sondern nur auf die handelnden Personen sieht, und glaubt, daß er sich wirklich an dem Ort der Scene befinde.

*) S. Schaubühne; Scene.

❧ ❧

Von den **Verzierungen überhaupt, oder einzelen Arten derselben,** handeln: **Gerol. da Pozzo** (1650. Ihm wird in den Vite de' più celebri Archit. Rom. 1768. 4. S. 424. eine Abhandl. degli Ornamenti della Archit. civile secondo gli Antichi zugeschrieben, die ich aber nicht näher nachzuweisen weiß. — **Nic. Goldmann** (Abhandlung von den Bezierden der Architectur, welche durch Mahlerey und Bildhauerey zuwege gebracht werden ... Augsb. 1720. f. mit 5 Kpfrn. Auch gehört hiezu, **F. J. Schüblers** noch mehr erweiterte Sturmisch-Goldmannische Baukunst mit Sachen und Meublen, welche zu inwendigen Auszierungen dienen können, in 8 Heften Augsb. f. mit 54 Kpfrn.) — **Ch. Cochin** (Ihm wird die Supplication aux orfevres, ciseleurs, sculpteurs en bois pour les appartemens .... und die Lettre d'une société d'Architect. welche ursprünglich in dem Mercure erschienen, und in dem Rec. de quelques pieces concernant les arts. Par. 1757. 12. gesammelt, und im 2ten Bd. S. 1. u. f. der Samml. vermischter Schriften zur Beförderung der sch. Wissensch. u. fr. Künste, Berl. 1760. 8. ins Deutsche übersetzt worden sind, zugeschrieben.) — **F. A. Krubsacius** (Gedanken von dem Ursprunge, Wachsthum, und Verfalle der Verzierungen in den schönen Künsten .... Leipz. 1759. 1773. 8.) — **Moulin** (Essais sur l'art de decorer les Theatres, Par. 1760. 8. ein Gedicht.) — **Luc. Voch** (Etwas von Bauzierraten, nach modern antiquen Geschmack, Augsb. 1783. 8. mit 21 Kpfrn.) — **Fr. v. Scheyb** (Der 13te Abschn. im 2ten Bd. s. Köremon, S. 451. handelt von Verzierung à la Grecque. Der 59te-61te Abschn. im 2ten Thl. s. Orestrio, S. 284 u. f. von Verzierungen der Architectur; von Verzierungen in den übrigen Künsten der Zeichnung, und von grotesken Verzierungen. — In den Untersuchungen über den Character der Gebäude, Leipz. 1788. 8. handelt das 6te Kap. S. 87. von den Verzierungen. — Von den Arabesken, ein Auff. im 2ten St. des teutschen Mercurs v. J. 1789. — **C. L. Stieglitz** (Ueber den Gebrauch der Grotesken und Arabesken, im 40ten Bde. der Neuen Bibl. der sch. Wissensch.) — **A. Riem** (Ueber die Arabesken, in der Monatschr. der Berliner Academie der Künste, Bd. 1. St. 6. S. 276. B. 2. St. 1. S. 22. St. 3. S. 119.) — **K. P. Moritz** (Ueber die Archit. Zierrate der Säulenordnungen, ebend. Bd. 3. St. 1. Vorbegrif zu einer Theorie der Ornamente, Berl. 1793. 8.) — Auch gehören noch mehrere Kap. aus des Lairesse großen Mahlerbuch hieher, welche bey dem Art. **Nebenwerk**, S. 516. angeführt worden sind. — —

Entwürfe zu Verzierungen von allerhand Art, sind von sehr vielen Künstlern geliefert worden. Sie alle anzuzeigen, würde zu viel Raum einnehmen; ich schränke mich daher auf die merkwürdigsten unter ihnen ein. Polydor Caldara, Caravaggio gen. (Opere .... dis. ed intagl. da Giovb. Galestruzzi. 8. 12 Bl. Auch sind mehrere derselben von Ch. Albert, u. a. m. gestochen.) — Steph. della Bella (Frises Feuilles et Grotesques 8 Bl. Caprices 13 Bl. Ornamenti di fregi e fogliani 16 Bl. Div Capricci 24 Bl. Ornamenti o Grotesche 12 Bl. Disegni varii d'Ornati, intagl. dal Ciartres, f. u. d. m.) — L. Burnacci (Versch. Verzierungen von ihm hat Melch. Kussel gest.) — Bald. Bianchi (Fregi d'Architettura 1645. f. 48 Bl.) — Gaet. Brunetti (Ornamenti gest von Vivares, 4. 12 Bl. von Rogun und Fletscher, 4. 60 Bl.) — Dom. Santi (Campi ornati d'Archit.. .. intagl. da Dom. Mattioli, Bol. 1695.) — Fil. Passarini (Invenzioni d'ornamenti d'Architettura, e d'intagli diversi, utili ai Argentieri, Intagliatori, Ricamatori etc. Rom. 1698. f.) — Ferd. Bibiena (In s. Varie Opere f. finden sich Entwürfe zu mehrern Arten von Verzierungen.) — Fr. Aquila (Rac. da vasi diversi formati da illustri artefici antichi, e di varie targhe sopraposte alle fabriche più insigni di Roma .... R. 1713. Qfol. 51 Bl.) — Gaet. Chiaveri (Ornamenti diversi di porte e finestre in prospettiva ... Dresd. 1743. fol. 30 Bl.) — Giac. Albertoli (Ornamenti div. ... inc. da Giac. Mercoli, Mil. f. 26 Bl.) — Giov. Giardini (Promptuar. artis argentariae, ex quo centum exquisito studio inventis, del. ac aere inc. tab. elegantissimae ac innumerae educi possunt novissimae idea ... Rom. 1750. fol. 2 Thl.) — Carlo Antonini (Manuale di vari ornamenti, tratti delle fabriche e fram. antichi ... Rom. 1777-1781. 4. 4 Thl.) — — J. Catelle (Livre de divers ornamens pour Plafonds, Galleries etc. gr. p. J. Poilly 1640. f. 21 Bl.) — Ch. Ferard (Div. Ornemens.... gr. p. Lochon. 1651. f. 14 Bl. — Ch. le Brun (Div. desseins de decorations de Pavillons f. 11 Bl.) — Jean le Pautre (Frises et Ornem. modernes. 25 Bl. Nouv. Desseins d'Ornemens. Wegen s. übrigen Arbeiten s. den Catal. de Mr. Mariette, Par. 1775. 8.) — Loire (Nouv. desseins d'ornemens de panneaux, lambris, carosses f.) — F. G. Oppenort (Desseins, couronnemens et amortissemens par dessus portes, croisées, niches etc. 46 Bl.) — J. Ch. de la Fosse (Pendules, Tables etc. fol. 6 Bl. Girandoles, Bras de cheminées f. 6 Bl. Vases antiq. f. 6 Bl. Poeles, Piedestaux, Atheniennes, et Frises, f. 6 Bl. Poeles ou Piedestaux, f. 4 Bl. Secretaires, Enevignures, Gueridons, f. 4 Bl.) Auch ist, so viel ich weiß, die Suite d'Iconologie histor. pour servir à la decoration, f. 108 Bl. von ihm.) — La Londe (Bordures et Cadres de differentes formes, f. 6 Bl. Bordures à l'usage de la sculpture, f. 12 Bl.) — de la Joue (Vases, f. 7 Bl.) — Pineau (Decorations pour toutes sortes de chambres, f. 36 Bl. — Frc. Boucher (Livre de Vases... 12 Bl. Nouv. Livre propre à ceux qui veulent apprendre à dessiner l'ornement, f. 12 Bl. Livre d'Ecrans, 12 Bl. gest. von Huquier.) — der jüngere Boucher (Piedestaux, f. 6 Bl. Tablettes d'appui de croisée, f. 6 Bl. Cippes, gaines et piedestaux, f. 6 Bl. Gaines et Piedestaux, f. 6 Bl. Croisées en platte bande, f. Bl.) — Jean Berain (Ein Verz. der von ihm gelieferten Verzierungen findet sich in dem Diction. des Artistes, Bd. 2. S. 459 u. f.) — Demarteau (Quatre Livres de Leçons d'Ornemens, dans le gout du crayon, f. 24 Bl. nach Huet u. a. m.) — Germ. Audran (Rec. de divers ornemens.... 35 Bl. nach G. Char-

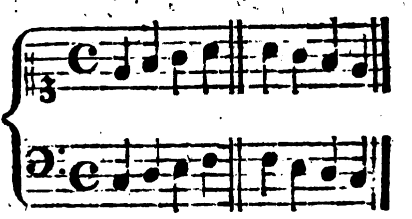
G. Charmeton. Livre de Vases, 6 Bl. Livre de Panneaux 6 Bl. Livre de Frises, nach la Fage u. d. m.) — Bacqueville (Deux Livr. d'Ornemens, jetzt von 12 B.) — Huet (Bonnet hat nach ihm Neun Hefte von Arabesken, f. jedes 4 Bl. gestochen.) — Babel (Livre d'Ornemens 6 Bl. gest. von Bivares.) — And. Ch. Boule (Livre d'Ornemens 6 Bl.) — Bourquet (Suite d'ornemens d'orfevrerie.) — Belay (Differentes Pensées d'ornemens arabesques; überh. 12 Bl. Deux livres de Panneaux 14 Bl. Livre d'Ecrans chinois und Bordures d'Ecrans; Deux Livres pour principes d'ornemens, panneaux etc. jedes zu 12 Bl.) — G. P. Cauvet (Rec. d'ornemens à l'usage des jeunes artistes qui se destinent à la decoration des Batimens, Par. 1757. f.) — Rec. d'ornemens à l'usage des artistes pour la decoration des Batimens, 1777. fol.) — P. Bourdon (Livre d'ornemens pour les orfevres et les jouailliers 1793.) — — The principles of drawing ornaments made easy by proper Examples of leaves for mouldings, capitals, scrolls, husks, foliage etc. f. a.) — S. Alken (A new book of ornaments, 6 Bl.) — J. Pether (A book of tablets, 6 Bl. — T. Law (A new book of ornaments, 6 Bl. A book of Vases, 6 Bl.) — Adrian (Ornaments in Architecture. . . . .) — Columbani (A book of Vases, 6 Bl.) — Gerard (New book of foliage. 6 Bl.) — G. Edwards (A small book of Ornaments, 6 Bl.) — P. Pastorini (A new book of designs for girandoles, and glasframes, 10 Bl.) — Ornamental Iron works, or designs for fan lights, stair-case railing, window guard irons, lamp irons etc. 4. 21 Bl.) — Chippendale (Designs of the most elegant and useful household furniture 1762. f. 200 Bl.) — Hepplewhite (Designs of household furniture, fol. . . .) — Sim. Cammermeyer (Zierratenbuch . . . .). — J. G. Bergmüller (Ganz neue und sehr nützliche Säulen und Ornamente, f. 6 Bl.) — Nilson (Ornemens modernes, f. 11 Bl. — J. Rump (Oefen und Vasen, f. 6 Bl.) — J. G. Hildt (Gefäße und Krüge, f. 4 Bl. — F. X. Habermann (Laubwerk mit Landsch. f. 6 Bl.) — W. H. Schwarz (Racc. di varj Ornate, ant. e mod. gest. von Zucchi) — C. T. Weinlich (Oeuvr. d'Archtect. Dresd. 3 Hefte.) — G. B. Hagenauer — u. v. a. m. — —

Von Verzierungen der Alten können unter mehreren, Begriffe geben: Le Antiche camere delle Terme di Tito . . . dis. intagl. e color. da L. Miri . . . Rom. 1776. f. Descript. des Bains de Titus . . . gr. sous la direction de Mr. Ponce, Par. 1759. f. — Collection des Peint. ant. qui ornoient les Palais, Thermes, Mausolées, Chambres sepulcrales des Emp. Tite, Trajan, Adrian et Constantin, gr. en 33 pl. R. 1782. f. — Arabesques ant. des Bains de Livie et de la Ville Adrienne, gr. par Ponce, Par. 1789. fol. — u. a. m. — —
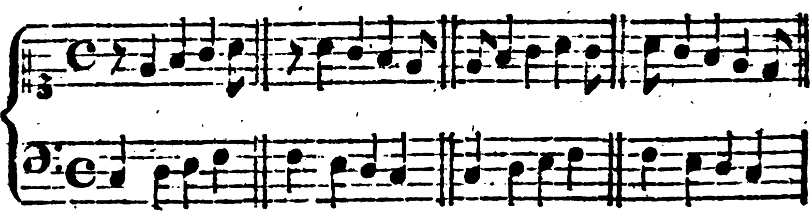
S. übrigens die Art. Baukunst, Cartouche, Fruchtschnur, Groteske, Trophäen u. d. m.

Verzögerung.
(Musik.)

Es geschiehet bisweilen, daß in der Musik eine Stimme ihre Töne früher oder später angiebt, als der Gang des Gesanges, oder die Bewegung und Takt es erforderten. In sofern dieses aus Ueberlegung geschieht, um den Ausdruk zu unterstützen, wird es unter die Kunstgriffe gezählt, die unter den Lateinischen Namen Retardatio und Anticipatio bekannt sind. Man kann sich beydes an folgenden Beyspielen vorstellen. Wenn zwey Stimmen auf folgende Art mit einander fortrüken:
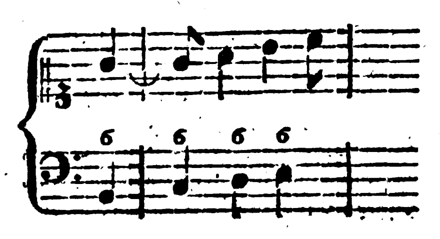


so haben beyde einen gleichen Gang; in beyden Stimmen werden die zusammengehörigen Töne auf jeden Schritt zu gleicher Zeit angegeben: aber in folgenden Beyspielen

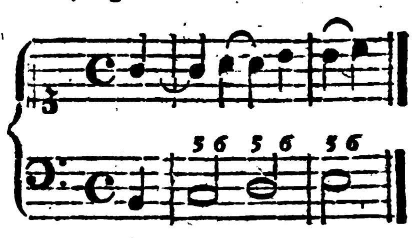


wird der Gang ungleich. In den zwey ersten Fällen bleibet die obere Stimme auf jeden Schritt um ein Achtel hinter der untern zurüke, und dieses wird Verzögerung, Retardatio, genennt; in den beyden andern aber treten zwar im Niederschlag beyde Stimmen zugleich ein, in den folgenden Taktzeiten aber tritt die obere Stimme auf jeden Schritt früher, als die untere ein; dieses nennt man Voreilung, Anticipatio.
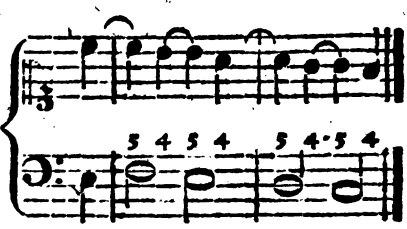
Es ist offenbar, daß das Verzögern und Voreilen die Harmonie auf jeden Schritt verändert; es entstehen dadurch verschiedene Dissonanzen, die aber im Generalbaß insgemein nicht angedeutet werden. Nur bey ganz langsamer Bewegung werden die daher entstehenden Dissonanzen als Vorhalte mit Ziffern bezeichnet, und müssen in dem begleitenden Basse wirklich angeschlagen werden. Also müßte folgendes
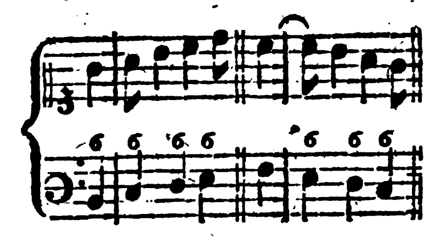


in dieser Form



mit Anschlagung aller Quinten in der Begleitung gespielt werden. Denn obgleich hier auf den guten Taktzeiten Quinten auf Quinten kommen, so ist eine solche Fortschreitung doch gut, weil bey der 6 eine eigene gute consonirende Harmonie steht. Im Absteigen aber wäre dieses unrichtig, weil nach den Quinten keine consonirende Harmonie folget, wie dieses Beyspiel zeiget:



In folgenden zwey Fällen ist die Voreilung der obern Stimme nicht zulässig:



weil unvorbereitete Septimen und vorgehaltene Quinten ohne Vorbereitung auf einander folgen.

Die Sänger und Spieler bringen oft Verzögerungen oder Voreilungen an, die der Tonsetzer nicht angezeiget hat, und gar oft sind sie von sehr guter Wirkung. Aber wer dieses thun will, muß eine hinlängliche Kenntniß der Harmonie haben, damit er nicht gegen die Regeln des reinen Satzes dabey anstoße. Ueberdem muß man auch darauf Acht haben, ob die andern begleitenden Stimmen solche Veränderungen in dem Fortschreiten zulassen. Wenn die Violinen, oder Flöten die Hauptstimme im Unisonus begleiten, kann diese weder verzögern, noch voreilen, weil sie mit den andern Stimmen lauter Secunden machen würde.

Mit den schiklichen und den Ausdruk habenden Verzögerungen und Voreilungen muß man das sogenannte Schleppen und Eilen, das aus wirklichem Mangel des Gefühls der wahren Bewegung entsteht, nicht verwechseln; denn dieses sind wahre und schwere Fehler, die die ganze Harmonie eines Stüks verderben. Wer durchaus mit seiner Stimme jeden Ton um ein Achtel zu früh, oder zu spät angiebt, verursachet eine völlige Verwirrung in der Harmonie. Doch ist das Eilen noch erträglicher als das Schleppen, weil die eilende Stimme die andern bald mit sich fortreißet.

Vielstimmig.

(Musik.)

So nennt man den Satz, der aus mehr als vier Stimmen besteht, deren jede ihre besondere Melodie hat. In sofern bey dem Dreyklang ein Intervall desselben verdoppelt werden muß, sollte der vierstimmige Gesang, der aus Baß, Tenor, Alt und Discant besteht, auch schon zum vielstimmigen gerechnet werden; denn eigentlich ist der Satz vielstimmig, der die Verdoppelung eines oder mehrerer zum Accord gehörigen Intervalle erfordert. Da nun der consonirende Accord außer dem Grundton, der zum Fundamentalbasse gehört und für keine besondere Stimme gerechnet wird, nur drey Intervalle enthält, die Octave oder Prime, deren Terz und Quinte, die in drey Stimmen können vertheilt werden, so erfordert die vierte Stimme bey jeder consonirenden Harmonie schon die Verdoppelung oder Wiederholung eines der consonirenden Intervalle. Indessen wird nach dem gewöhnlichen Gebrauch des Worts nur der Gesang, der mehr als vier Stimmen hat, vielstimmig genennt; daher im vielstimmigen Gesang auf jeden Accord, wenn er gleich, wie der wesentliche Septimenaccord, aus vier Intervallen besteht, wenigstens ein Intervall muß verdoppelt werden.

Beym vielstimmigen Gesang hat man außer den allgemeinen Regeln des Satzes besonders noch nöthig zu wissen, was für Intervalle zur Vermehrung der Harmonie sollen verdoppelt werden. Wir haben deswegen hier vornehmlich zu zeigen, wie diese Verdoppelung am schiklichsten geschehe.

Hier ist vorerst dieses zur Grundregel anzunehmen, daß bey dissonirenden Accorden die Dissonanzen nicht können verdoppelt werden; weil

weil dieses offenbar verbotene Octaven verursachen würde. Denn da die Auflösung der Dissonanzen ihren Gang völlig bestimmt, so müßte die verdoppelte Dissonanz in beyden Stimmen, wo sie vorkommt, einerley Gang nehmen, folglich würden dadurch nothwendig Octaven entstehen.

Es ist also eine allgemeine Regel, daß nur die Consonanzen können verdoppelt werden. Dabey ist dieses die natürlichste Ordnung, daß die Verdoppelung nach der Ordnung, in der die Consonanzen erzeuget werden, geschehe. Wir haben anderswo*) gezeiget, daß diese harmonische Progression 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ u. s. f. alle consonirenden Töne oder Intervalle in ihrer natürlichen Ordnung enthalte. Daher kann man den Schluß ziehen, daß, wo nur eine Consonanz zu verdoppeln ist, am natürlichsten die Octave $\frac{1}{2}$ verdoppelt werde; wo zwey zu verdoppeln sind, Octave und Quinte $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$. Wo drey zu verdoppeln sind, Octave, Quinte und die doppelte Octave $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, und so fort. Dieses ist die wichtigste Grundregel zur Verdoppelung. Doch kann sie nicht allemal genau beobachtet werden, weil dadurch bisweilen in irgend einer Stimme unharmonische Fortschreitungen entstehen könnten. Auch kann man aus der angezeigten Erzeugung der Consonanzen zum vielstimmigen Satz diese wichtige Regel herleiten, daß in den tiefen Stimmen die Consonanzen weiter aus einander, in den obern aber näher an einander zu bringen sind, wie schon anderswo angemerkt worden**).

Das Wichtigste aber, was hiernächst anzumerken ist, ist dieses, daß man bey verwechselten Accorden allemal die wahre Grundharmonie vor Augen habe; weil ohne dieses nicht kann beurtheilt werden, ob ein Intervall könne verdoppelt werden, oder nicht. Durch die Verwechslung nimmt eine Dissonanz oft das Ansehen der Consonanz an, und kann dennoch nicht verdoppelt werden. So ist z. B. in dem $\frac{6}{5}$ Accord die Quinte die eigentliche Dissonanz*), und kann folglich nicht verdoppelt werden. Wenn man also sagt: daß nur die Consonanzen können verdoppelt werden, so ist dieses von den Consonanzen des eigentlichen Fundamentaltones zu verstehen, auf den man also beständig Rüksicht zu nehmen hat.

Bey den Accorden, die zufällige Dissonanzen haben, muß die Verdoppelung der Consonanzen, in welche die Dissonanzen sich auflösen, vermieden werden. Wo 98 vorkommt, verdoppelt man erst Quinte und Terz, die Octave aber nur, wenn dieses noch nicht hinlänglich ist, alle Stimmen zu versehen; bey 4 3 verdoppelt man erst Quinte und Octave, und nur bey sehr viel Stimmen die Terz des Baßtones; bey $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{3}$ verdoppelt man erst die Quinte, und nur, wenn man noch mehr Töne nöthig hat, hernach die Octave, und dann die Terz; bey dem Sextenaccord, der die Septime zum Vorhalt hat, wird auch erst die Octave des Basses verdoppelt, ehe man die Sexte dazu nimmt.

Eine wichtige Anmerkung zur Lehre des vielstimmigen Satzes kann aus den sogenannten Mixturen der Orgeln gezogen werden. Denn daher kann man lernen, daß zu einem consonirenden Accord in gehöriger Entfernung und Schwäche des Tones, mancherley Dissonanzen mitgenommen werden können, ohne den Gesang dissonirend zu machen. Wenn in einem Tonstük so viel Stimmen wären, als Register in einer großen Orgel

*) S. Sexte; Klang.

**) S. Enge.

*) S. Quintsextenaccord.

Orgel sind, so konnten die Töne in den verschiedenen Stimmen nach Maaßgebung der Mixturen der Orgel sehr füglich vertheilt werden.

Der vielstimmige Gesang hat an sich etwas feyerliches und großes, und ist also vorzüglich bey solchen Gelegenheiten zu gebrauchen, wo die Gemüther durch große Pracht und Feyerlichkeit außerordentlich zu rühren sind.

Es ist vielleicht nicht ausgemacht, aber doch höchst wahrscheinlich, daß die Alten keinen vielstimmigen Gesang gehabt haben. Insgemein schreibet man seine Einführung einem englischen Bischof Dünstan, der im zehnten Jahrhundert gelebt hat, zu. Aber der große Galilai sagt, daß nach allen von ihm angestellten Untersuchungen sich ergebe, der vielstimmige Gesang sey nicht früher, als 150 Jahre vor seiner Zeit aufgekommen. Diese Epoche würde gegen das Jahr 1430 fallen*). Der Abbe Le-Beuf, der sich sehr tief in Untersuchungen über die Beschaffenheit der ältern Kirchenmusik eingelassen, versichert, daß man die ältesten Spuren des vielstimmigen Gesanges erst gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts finde**). Er soll daher entstanden seyn, daß auf gewissen Stellen der Lieder, besonders am Ende, zwey Stimmen, die sonst durchaus im Unisonus giengen, Terzen gegen einander gesungen haben. Dieses nannte man Organizare in duplo. Wollte man den Schluß auf das Wort Amen, oder Alleluiah, dreystimmig machen, so bekam ein dritter Sänger eine Stimme, die um eine Octave höher als die erste war, und zum vierstimmigen Schluß wurde auch die zweyte Stimme um eine Octave höher genommen.

*) S. dessen Dialogo della Musica antica e moderna.

**) S. dessen Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique. Paris 1741. 8. S. 74.

Noch im vierzehnten Jahrhundert wurde der vielstimmige Gesang, wie der angeführte französische Schriftsteller beweiset, von vielen für einen Mißbrauch, und für eine Verderbung des alten guten Gesanges gehalten; daher Papst Johannes XXII in einer Bulle vom Jahre 1322 denselben einzuschränken suchte*).

Im Grund aber kann doch die Bemerkung des Galilai, nach welcher der vielstimmige Gesang erst um die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts aufgekommen ist, ihre Richtigkeit haben; denn das Organizare in duplo und triplo, war eigentlich nicht vielstimmig, da dieselbe Melodie von allen Stimmen um eine Terz und um eine Octave höher, als die Hauptstimme, nachgesungen wurde.

Vierstimmig.

(Musik.)

Der Satz, der aus vier verschiedenen Stimmen besteht. Weil der vollständige consonirende Dreyklang, außer dem Grundtone noch drey andere Töne in sich begreift**), so gründet sich die Kunst des vierstimmigen Satzes, in sofern er von andern Arten des Satzes verschieden ist, darauf, daß durchaus die volle Harmonie genommen, und die verschiedenen Töne derselben so in die vier Stimmen vertheilt werden, daß jede einen reinen und fließenden Gesang habe.

Doch geht es nicht allemal an, die Töne der vier Stimmen aus der vollständigen Harmonie zu nehmen; man muß bald wegen der Auflösung der Dissonanzen, bald des leichtern und schönen Gesanges halber, bisweilen ein Intervall daraus weglassen, und dafür ein anderes verdoppeln. Selbst bey dem Septimenaccord, der einen

Ton

*) S. S. 90. in dem angezogenen Werke.

**) S. Dreyklang.

Ton mehr hat, als der Dreyklang, ist es bisweilen nothwendig, daß die Quinte weggelassen, und dagegen die Octave des Basses verdoppelt werde.

Wo bey dem vierstimmigen Satze Verdoppelungen nothwendig werden, muß man sich nach den Regeln richten, die im vorhergehenden Artikel hierüber gegeben worden *).

Uebrigens ist anzumerken, daß zur Fertigkeit der Kunst des reinen Satzes überhaupt eine fleißige Uebung in vierstimmigen Sachen das nothwendigste sey. Wer in dem vierstimmigen Satz so geübet ist, daß er alle Stimmen nicht nur rein, sondern zugleich leicht und singbar zu machen weiß, hat die meisten Schwierigkeiten der Setzkunst überstiegen.

Die wahre Vollkommenheit eines vier- und mehrstimmigen Tonstüks bestehet darin, daß wirklich jede Stimme einen schon an sich wolklingenden, leichten und von den andern wirklich verschiedenen Gesang enthalte. Denn wo eine Stimme mehr die Art einer bloßen Ripienstimme hat, oder öfters mit einer andern im Unisonus, oder in der Octave fortgeht, da wird der Gesang mehr drey- als vierstimmig. Diese Vollkommenheit trifft man in den Werken der Neuern weit seltener an, als bey den ältern Tonsetzern, die strenger auf den guten Gesang jeder der vier Stimmen hielten, als man gegenwärtig zu thun pflegt. Die besten Muster, die man dem angehenden Tonsetzer empfehlen kann, sind unstreitig die Kirchenlieder des unnachahmlichen J. S. Bachs.

*) S. auch Verwechslung S. 674. f.

Vollkommenheit.

(Schöne Künste.)

Vollkommen ist das, was zu seiner Völle gekommen, oder was gänzlich, ohne Mangel und Ueberfluß das ist, was es seyn soll. Demnach besteht die Vollkommenheit in gänzlicher Uebereinstimmung dessen, das ist, mit dem, was es seyn soll, oder des Wirklichen mit dem Idealen. Man erkennet keine Vollkommenheit, als in sofern man die Beschaffenheit einer vorhandenen Sache gegen ein Urbild, oder gegen einen, als ein Muster festgesetzten Begriff hält. Es giebt zwar Fälle, wo wir über Vollkommenheit urtheilen, ohne völlig und gänzlich bestimmt zu wissen, was ein Gegenstand, in allen möglichen Verhältnissen genommen, seyn soll; aber alsdann beurtheilen wir auch nicht die ganze Vollkommenheit solcher Dinge, sondern nur das, davon wir einen Urbegriff haben. Wenn uns etwas von Geräthschaft, ein Instrument, eine Maschine, zu Gesichte kommt, deren besondere Art oder Bestimmung uns völlig unbekannt ist, so halten wir doch etwas davon gegen festgesetzte Urbegriffe; wir sagen uns, dieses ist ein mechanisches Instrument, oder eine Maschine, u. s. f. Oder näher zu wissen, was es seyn soll, sehen wir in vielen Fällen, daß etwas daran fehlet, daß etwas daran zerbrochen, oder etwas, das mit dem übrigen nicht zusammenhängt, oder irgend etwas, das unserm Begriffe von der Sache entgegen ist; und in sofern entdeken wir Unvollkommenheit darin. Eben so kann es auch seyn, daß wir eine uns in ihrer besondern Art unbekannte Sache vollkommen finden, weil wir sie gegen den Urbegriff einer etwas höheren Gattung, oder einer allgemeinern Classe der Dinge halten. Wenn wir ein uns unbekanntes Thier sehen, das wir zu keiner Art zählen können, so erkennen wir doch überhaupt, daß es ein Thier ist, und beurtheilen, ob es das an sich hat, was zu einem Thier gehört. Wären wir in der Ungewißheit, ob es ein Thier

oder eine Pflanze sey, so würden wir doch urtheilen, daß es zu der Classe der Dinge gehört, die erzeugt werden, allmählig wachsen und einen innern Bau haben, der dies allmählige Wachsen verstattet u. s. f. Und in sofern wäre es möglich, Vollkommenheit oder Unvollkommenheit darin zu entdeken.

Durch Beobachten und Nachdenken bekommt jeder Mensch eine Menge Grund- oder Urbegriffe, (pronoïae, anticipationes, wie die alten Philosophen sie nannten,) gegen die er denn alles, was ihm vorkommt, hält, um zu beurtheilen, was es sey, zu welcher Classe, Gattung, oder Art der Dinge es gehöre. Je mehr ein Mensch des Nachdenkens gewohnt ist, je mehr deutliche Begriffe er hat, je geneigter ist er, überall Vollkommenheit oder Uebereinstimmung dessen, was er siehet, mit seinen Urbegriffen zu suchen und zu beurtheilen.

Die Entdekung der Vollkommenheit ist natürlicher Weise mit einer angenehmen Empfindung begleitet. Dieses können wir hier als bekannt und als erklärt oder erwiesen annehmen, um daraus den Schluß zu ziehen, daß die Vollkommenheit ästhetische Kraft habe, folglich ein Gegenstand der schönen Künste sey. Doch ist sie es nur in sofern, als sie sinnlich erkannt werden kann. Eine Maschine von großer Vollkommenheit, als z. B. eine höchst genau gearbeitete und richtig gehende Uhr; die richtigste und genaueste Auflösung einer philosophischen, oder mathematischen Aufgabe; der bündigste Beweis eines Satzes, sind vollkommene Gegenstände; doch nicht Gegenstände des Geschmaks, weil ihre Vollkommenheit sehr allmählig und mühsam durch deutliche Vorstellungen erkannt wird. Nur die Vollkommenheit, die man anschauend, ohne vollständige und allmählige Entwiklung, sinnlich erkennt und gleichsam auf einen Blik übersieht, ist ein Gegenstand des Geschmaks. Wird sie nicht erkannt, sondern blos in ihrer Wirkung empfunden, so bekommt sie den Namen der Schönheit.

Es giebt verschiedene Arten des Vollkommenen: eine Vollkommenheit in Zusammenstimmung der Theile zur äußerlichen Form; eine Vollkommenheit in der Zusammenstimmung der Wirkungen; eine absolute Vollkommenheit, die aus nothwendigen ewigen Urbegriffen beurtheilet wird; und eine relative, die man aus vorausgesetzten, oder hypothetischen Urbegriffen beurtheilet. So sind insgemein alle Reden, die Homer seinen Personen in den Mund legt, nach der Kenntniß, die wir von ihren Charakteren und der Lage der Sachen haben, höchst vollkommen.

Auch Wahrheit, Ordnung, Richtigkeit, Vollständigkeit, Klarheit, sind im Grunde nichts anders als Vollkommenheiten, und gehören in dieselbe Classe der ästhetischen Kraft, weil sie die Vorstellungskraft gänzlich und völlig befriedigen. Was wir aber über alle diese Arten des Vollkommenen zum Gebrauch des Künstlers zu erinnern fänden, ist bereits in dem Artikel Kraft, und in einigen andern Artikeln angemerkt worden *).
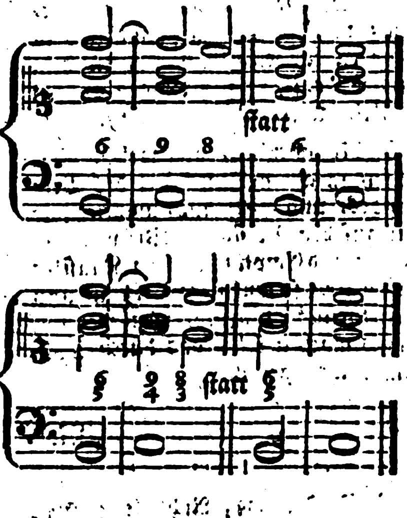
Vollkommenheit, von welcher Art sie sey, ist allemal ein Werk des Verstandes, und wirkt auch unmittelbar nur auf den Verstand. Wie viel Geschmak und Empfindung ein Künstler haben mag, so muß noch Verstand und Beurtheilung hinzukommen, wenn er etwas machen soll, das durch Vollkommenheit gefällt.

*) S. Ordnung; Richtigkeit; Klarheit.

Vorhalt.

(Musik.)

Eine Dissonanz, die in einem Accord eine Zeitlang die Stelle einer Consonanz vertritt und bald in dieselbe übergeht. Es ist bereits anderswo erinnert worden, woher es komme, daß in der Fortschreitung der Harmonie ein Ton oder mehrere, die zu einem vorhergehenden Accord gehören, noch auf dem folgenden eine Zeitlang liegen bleiben, und die Stelle anderer zu dem Accord gehöriger Töne einnehmen *). Wir haben diese Vorhalte zufällige Dissonanzen genennt, weil sie zu der Harmonie, oder zu dem Accord, in dem sie stehen, nicht gehören, sondern zufälliger Weise, weil sie schon da liegen und der Uebergang von ihnen auf die dem Accord wesentlichen Töne eine gute Wirkung thut, beybehalten werden. Dadurch unterscheiden sie sich von der wesentlichen Dissonanz, die als ein nothwendiger Ton zu dem Accord gehört und vor sich da steht, da die Vorhalte nur eine Zeitlang die Stelle andrer Töne vertreten. Z. B.



*) S. Dissonanz; Bindung.

Ein Vorhalt kommt immer auf der guten Zeit des Takts, damit das Dissoniren fühlbarer sey, und tritt auf der darauf folgenden schlechten Zeit in die Consonanz über, deren Stelle er vertreten hat, als die Quarte in die Terz, die None in die Octave u. s. f. Der Vorhalt ist von dem Vorschlag darin verschieden, daß dieser nicht von der vorhergehenden Harmonie liegen bleibet, sondern ohne diese Vorbereitung von dem eigentlichen Ton, den man hören sollte, angeschlagen wird, und diesem hernach Platz macht.

Die Vorhalte kommen nur in dem sogenannten schweren oder strengen Styl vor, wo sie wegen des empfindlichen Dissonirens starke Wirkung thun. Es ist aber dabey in Acht zu nehmen, daß der Vorhalt nicht länger daure, als die Consonanz, an die er gebunden ist. Man kann wohl eine kürzere Note an eine längere, aber nicht eine längere an eine kürzere binden. Auch ist es eine wesentliche Eigenschaft des Vorhalts, daß er nur um einen einzigen Grad von der Consonanz, an deren Stelle er steht, entfernt sey.

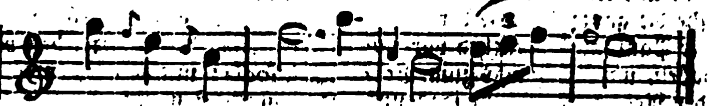
Vorschlag.

(Musik.)

Ein Ton, der in der Melodie zur Verzierung, als eine Stufe, von der man auf den eigentlichen Ton, der folgen sollte, kommt, angeschlagen wird. Er ist allezeit die Ober- oder Untersecunde des Tones, auf den man gehen will. In der Harmonie kommt der Vorschlag nicht in Betrachtung; denn er dienet blos zu den melodischen Verzierungen. Der Vorschlag hat keine bestimmte Dauer, sondern wird, nachdem der Vortrag dem Charakter des Stüks zufolge es erfodert, bald länger, bald kürzer gemacht.

Er

Er wird deswegen auch mit keinen besondern Noten angedeutet, deren Geltung selten bestimmt wird. Zum Beyspiel:



Gar viel Vorschläge aber werden von Sängern und Spielern ohne Vorschrift des Tonsetzers gemacht. Sie haben sich aber dabey in Acht zu nehmen, daß sie nicht zur Unzeit und nicht zu oft hinter einander kommen. Was hierüber anzumerken ist, findet man in Herrn Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, vollkommen gut angezeiget *). Wir merken nur noch an, daß der Vorschlag unausstehlich sey, der von der None zur Octave vom Basse ganz am Ende genommen wird, besonders wenn man ihn, wie öfters von gefühllosen Spielern geschieht, so stark angiebt, und so lange hält, daß man den letzten Ton, der eigentlich den Schluß machen, und alles in Ruhe setzen soll, kaum mehr vernimmt.

✻ ✻

(*) Von dem Vorschlage handeln, unter mehrern: L. Mozart (Im 9ten Hauptstücke s. Violinschule.) — C. P. E. Bach (In der 2ten Abtheil. des 2ten Hauptst. s. Versuchs über die wahre Art, das Clavier zu spielen.) — F. W. Marpurg (In dem 2ten Artikel des 9ten Hauptst. s. Anleit. zum Clavierspielen.) — D. G. Türk (Im 3ten Kap. s. Clavierschule, und zwar von den Vorschlägen überhaupt; von den veränderlichen Vorschlägen; von den unveränderlichen Vorschlägen; von den Nachschlägen.) — —

Vortrag.

(Redende Künste.)

Ist der Ausdruk der Rede durch Stimme und Gebehrde, oder das Vernehmliche der Rede, das nicht in dem Sinn der Worte, sondern in dem Ton, in den Gebehrden und in dem Gesichte des Redners liegt. Dieses ist die Erklärung, die Cicero von dem Wort Actio giebt *). Jedermann weiß aus der täglichen Erfahrung, daß dieselben Gedanken, derselbe Sinn der Worte durch die Verschiedenheit des Vortrages ganz verschiedenen Eindruk machen; daß folglich der Vortrag ein wichtiger Theil der Beredsamkeit sey. Es verdienet aber hier besonders angemerkt zu werden, daß die zwey größten Redner des Alterthums, Demosthenes und Cicero, ihn für den allerwichtigsten gehalten. „Der Vortrag," sagt Cicero, „ist das, was in der Rede die gröste Kraft hat. Ohne ihn kann der größte Redner nichts ausrichten; aber ein mittelmäßiger, der ihn in seiner Gewalt hat, kann dadurch öfters die größten übertreffen." Man sagt, daß Demosthenes, als er gefragt wurde, was das Wichtigste in der Kunst zu reden sey, dem Vortrag die erste, und auch die zweyte und dritte Stelle eingeräumt habe **).

Darum verdienet die Betrachtung des guten Vortrags in der Theorie der redenden Künste eine besonders genaue

*) S. 62 ff.

*) Facit (actio) dilucidam orationem et illustrem, et probabilem, et suavem, non verbis; sed varietate vocum, motu corporis, vultu. Cic. in Top.

**) Actio in dicendo una dominatur. Sine hac summus orator esse in numero nullo potest: mediocris hac instructus, summos saepe superare. Huic primas dedisse Demosthenes dicitur, cum rogaretur, quid in dicendo esset primum; huic secundas, huic tertias.

genaue Ausführung. Aber die Sache ist fast unüberwindlichen Schwierigkeiten unterworfen. Man müßte beynahe die ganze Theorie der Musik und der Pantomime deutlich vor Augen haben, um alles, was zum Vortrag der Rede gehört, anzeigen und bestimmen zu können. Man müßte zeigen können, wie eine Folge von Tönen auch ohne den Sinn der Worte das Gehör angenehm zu unterhalten, und das Herz kräftig zu rühren vermögend sey; und wie es zugehe, daß ein Mensch, ohne zu sprechen, durch Stellung, Gebehrde und Mine verständlich und herzrührend sprechen könne. Daß beydes täglich geschehe, wissen wir aus der Erfahrung; aber deutlich zu zeigen, wie es geschehe, und jede Kraft, die in dem Hörbaren der Rede und in dem Sichtbaren des Redners liegt, genau zu bestimmen und psychologisch zu erklären, wäre ein Unternehmen, dem zur Zeit kein Philosoph gewachsen ist. Denn wenn er auch alles, was er durch den Vortrag fühlet, genau unterscheiden, und den Grund jeder besondern Wirkung einsehen könnte: so fehlten ihm die Worte, das, was er erkennt und fühlt, auszudrüken. Wer wird z. B. um von hunderten nur einen besondern Fall anzuführen, mit Worten beschreiben können, in welchem Tone man das Wort Gott aussprechen müsse, wenn es ein Ausrufungswort des Schrekens, oder der anbetenden Bewunderung, oder der geduldigen Unterwerfung seyn, und die Kraft haben soll, eine dieser Empfindungen fühlen zu lassen?

Wenn also der Vortrag der wichtigste Punkt in der Beredsamkeit ist, so ist er gewiß auch der schwereste, in der Theorie der Kunst abgehandelt zu werden.

Es scheinet, daß die Griechen eine besondere Kunst daraus gemacht haben, die Werke der Dichter (vielleicht auch der Redner) geschikt vorzutragen; so wie man gegenwärtig in der Musik Künstler hat, die selbst keine Tonstüke setzen, sondern blos fremde Werke vortragen. Dieser Kunst gedenken einige Alten unter dem Namen Rhapsodia; und wie gegenwärtig die Instrumentisten sich in Gesellschaften hören lassen, so ließen sich in Athen die Rhapsodisten hören. Es gab solche, die sich blos auf den Vortrag eines einzigen Dichters einschränkten; weil sie glaubten, daß die Kunst zu schwer sey, als daß ein Mensch sie in allen ihren Zweigen besitzen könnte. Ich besinne mich in einem der Werke des Aristoteles gelesen zu haben, daß ein Rhapsodist besonders über den Vortrag der Werke von kläglichem Inhalt geschrieben habe. Plato hält dafür, daß der Einfluß des Himmels, oder die Begeisterung dem Rhapsodisten eben so nöthig, als dem Dichter *); und es läßt sich aus einer Stelle des Euripides schließen, daß zu seiner Zeit die Kunst des Vortrages zu einem hohen Grad der Vollkommenheit gestiegen sey: wenigstens vermuthe ich, daß folgende Worte, die der Dichter der Hekuba in den Mund legt, die Schilderung irgend eines Rhapsodisten derselben Zeit seyn sollten: „o! daß ich durch die Kunst des Dädalus oder den Beystand irgend einer Gottheit den Ton der Stimme in den Armen und Händen, oder in den Haaren und in den Füßen hätte **)!“

Wir können hier nicht viel mehr thun, als daß wir einen Entwurf machen, nach welchem die wichtige Lehre vom Vortrage abzuhandeln wäre.

Zum Vortage gehören zwey sehr verschiedene Dinge, das Hörbare der Rede, und das Sichtbare an dem Redenden. Jenes wird insgemein unter dem Namen der Declamation, dieses

*) Im Gespr. Jon.

**) Eurip. Hecub. vs. 836-838.

dieses unter dem Wort Action begriffen.

Die vollkommene Declamation muß drey Haupteigenschaften haben: Deutlichkeit, Wohlklang und einen dem Inhalt gemäßen Ausdruk. Wir haben über jede dieser Eigenschaften verschiedenes anzumerken.

1) Die Deutlichkeit des Vortrages erfodert erstlich eine helle und volltönende Stimme, die zwar größtentheils von dem Bau der Werkzeuge der Sprache abhängt, aber durch fleißige Uebung zu größerer Vollkommenheit kann gebracht werden. Zweytens, eine gute Aussprache der Buchstaben, Sylben und Wörter, die durch fleißiges Ueben ebenfalls zu erhalten ist. Wir empfehlen denen, die sich in diesen beyden Stüken üben wollen, das, was Plutarchus in dem Leben des Demosthenes von den Uebungen dieses großen Redners, seine Stimme und Aussprache zu verbessern, anführet, mit Ueberlegung nachzulesen. Den Lehrern und Vorstehern der Schulen aber, ist die tägliche Uebung der Jugend zur Verstärkung der Stimme und zur deutlichen Aussprache auf das nachdrüklichste zu empfehlen.

Drittens wird zur Deutlichkeit des Vortrages erfodert, daß die Worte eines Satzes, und die einzeln Redesätze einer Periode in einem unzertrennlichen Zusammenhang vorgetragen werden, so daß der, der auch den Sinn der Worte nicht verstünde, die Eintheilung der Rede in kleinere Glieder und größere Perioden vernehmen könnte. Dieses hängt von dem Gang, oder der Bewegung der Rede, von der genauen Beobachtung der oratorischen Accente, der größern und kleinern Ruhepunkte und der Clauseln oder verschiedenen Cadenzen ab. Nur die Worte fallen als ein unzertrennlicher Redesatz ins Gehör, die in einer genau zusammenhangenden und nirgend unterbrochenen Bewegung, als Glieder einer Kette in einander geflochten sind, so daß das Gehör bey jedem Worte noch etwas folgendes erwartet, bis endlich ein Ton vorkommt, der es etwas beruhiget, und ihm einige Verweilung verstattet. Ohne große Weitläuftigkeit und eine völlige Entwiklung der mechanischen Beschaffenheit des Gesanges ist es nicht möglich, diesen Punkt des deutlichen Vortrages gehörig zu erläutern. Wer aber aus der Musik weiß, wie es zugeht, daß auch Unerfahrne fühlen, welche Töne zusammen einen Takt, und welche Takte ein rhythmisches Glied ausmachen, der wird auch begreifen, wie mehrere Wörter blos durch den Ton, ohne Rüksicht auf die Bedeutung, als ein Satz der Rede ins Gehör fallen. Man muß wissen die Töne so zusammenzuhängen, daß man bey keinem stille stehen kann, sondern etwas nothwendig folgendes dabey empfindet, bis man auf eine gewisse Stelle gekommen, die einen größern oder kleinern Ruhepunkt verstattet. Da dieses in dem Gesang weit deutlicher zu bemerken ist, als in der Rede, so könnte der Tonsetzer diesen Punkt des deutlichen Vortrages dem Redner am besten erklären. Deswegen setzen auch die Griechen mit Recht die Musik unter die Wissenschaften, darin der künftige Redner wol sollte geübet werden *). Wer das, was wir über den Takt und Rhythmus gesagt haben, wohl überlegt, wird einsehen, worauf es in Ansehung dieses Punkts ankomme.

Endlich gehört auch ein richtiges Maaß des Geschwinden und Langsamen zur Deutlichkeit des Vortrages. Zu schnelles Reden macht einzele Sylben und Wörter undeutlich, zu langsames aber macht die Eintheilung in Worte und Sätze unvernehmlich.

*) Man sehe, was Quintilian im 10. Cap. des I. B. seiner Institutiones oratoriae davon schreibt.

Wer uns die Sylben langsam einzeln vorzählt, sagt uns keine Worte, sondern blos Sylben, so wie der, der buchstabiret; und die so langsame Aufzählung einzeler Worte macht keine Redesätze, sondern blos unzusammenhangende Worte.

Von den Accenten und der Bewegung hängt eigentlich das Rhythmische der Rede ab. In den Tonstüken läßt sich die Deutlichkeit, oder Faßlichkeit des Rhythmischen am leichtesten bemerken. Also könnte niemand besser und gründlicher über diesen Punkt des Vortrages schreiben, als ein Tonsetzer. Ich halte dafür, daß es wol möglich wäre durch die Art der Notirung, die wir zur Bezeichnung des Rhythmus gebraucht haben *), die Declamation jeder Periode, wie die größte Deutlichkeit des Vortrages es erfordert, anzudeuten; und es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Alten sich bisweilen einer solchen Notirung bedient haben. Etwas von dieser Bezeichnung ist durch den Gebrauch der kleinern und grössern Unterscheidungszeichen der Ruhepunkte bereits eingeführet; aber die Zeichen, deren wir uns bedienen, reichen bey weitem nicht hin, die Mannichfaltigkeit der Ruhepunkte bestimmt auszudrüken.

Wenn wir dieser Punkte blos Erwähnung thun, ohne sie weiter auszuführen, so geschiehet es deswegen, weil es schon nützlich ist, dem Redner die verschiedenen Dinge, denen er zum Vortrag nachzudenken hat, anzuzeigen, da denn sein eigenes Nachdenken ihm das Nähere an die Hand geben wird. Ohne unendliche Weitläuftigkeit wäre es nicht möglich, diese Sachen auszuführen. Wir müssen hier mit Quintilian sagen: Haec quam brevissime potui non ut omnia dicerem sectatus, quod infinitum erat; sed ut maxime necessaria.

*) S. Rhythmus, IV Th. S. 101 f.

Die Deutlichkeit des Vortrages überhebt den Zuhörer alles Bestrebens die Rede richtig zu vernehmen, und verstattet ihm die Muße, die volle Kraft derselben desto stärker zu empfinden; und in sofern ist die Deutlichkeit eine ästhetische Eigenschaft der Rede.

2. Die zweyte Haupteigenschaft der Declamation ist der Wolklang. Dieser hängt nun erstlich wieder von dem Klang der Stimme überhaupt ab. Ein Mensch hat vor dem andern einen angenehmern Ton der Stimme; worin er bestehe, läßt sich leichte fühlen, aber unmöglich beschreiben. Also haben wir über diesen Punkt nichts anderes anzumerken, als daß wir dem künftigen Redner empfehlen, sich die äusserste Mühe zu geben, die Fehler seiner Stimme zu verbessern, oder ihm rathen, wenn er es durch keine Bemühung dahin bringen kann, seine Stimme angenehm zu machen, nie öffentlich aufzutreten. Denn wenn er auch die vortrefflichsten Sachen sagte, so würde eine unangenehme Stimme jedermann abschreken, ihn zu hören. Wir müssen den Sangmeistern überlassen, die Mittel anzuzeigen, wodurch die Stimme Annehmlichkeit bekommt.

Aber der Wolklang hängt nicht blos von der Annehmlichkeit der Stimme ab, auch die Aussprache muß angenehm seyn. Hiezu wird erfordert, daß die Mitlauter, oder die sogenannten stummen Buchstaben leicht und flüchtig, die Selbstlauter aber hell und nachdrüklich, doch ohne Schleppen und ohne Verdrehen ausgesprochen werden. Die Rede wird ungemein rauh und hart, wenn man sich auf den stummen Buchstaben verweilet, und ihnen zu viel Deutlichkeit giebt. Wer die Wörter: Grundsatz; Nehmen u. d. gl. ausspricht, als ob sie wie Gr-r-un-n-dßatss; N-n-ehm-men-n, geschrieben wären, wird mit der schönsten

sten Stimme sehr unangenehm sprechen. Auch ist das Schleppen, oder zu lange Ziehen der wohlklingendsten Selbstlauter, um so viel mehr der weniger wolklingenden, zu vermeiden. Man höret bisweilen die Wörter: Und, Grund u. d. gl. so aussprechen, daß das U darin lang und geschleppt wird, wie in dem Worte Huhn. Auch das Verdrehen der Vocalen, als ob sie Doppellauter vorstellten, ist einer der größten Fehler gegen den Wolklang der Aussprache. Man hört bisweilen Hand aussprechen, als ob es wie Ha- and geschrieben wäre.

Ferner gehört zur guten Aussprache ein angemessener Grad der Flüchtigkeit, oder Schnelligkeit, und einige Mannigfaltigkeit der Accente, wodurch die zu einem Worte gehörigen Sylben ihren Zusammenhang bekommen, daß sie als ein Wort und nicht als einzele Sylben vernommen werden. Alle Annehmlichkeit der Rede fällt weg, wenn die Sylben und Worte gleichtönend, oder monotonisch sind, und wenn nicht eine gefällige Abwechslung des Hohen und Tiefen, des Nachdrüklichen und Leichten, des Langen und Kurzen in der Folge der Sylben und der Worte beobachtet wird. Aber diese Abwechslung muß flüchtig und leicht bewerkstelliget werden. Der schönste Vers verlieret, durch langsames Scandiren, alles Angenehme des Klanges.

Eben dieses ist auch von den einzelen Redesätzen, woraus die Perioden bestehen, zu merken. Daß einige Sätze leichter und schneller, andere etwas schwerer und langsamer, einige mit steigender, andere mit fallender Stimme, einige mit kaum merklichen, andere mit mehr fühlbaren Clauseln oder Abfällen ausgesprochen werden, giebt der Rede eine Art von Melodie, wodurch sie sehr angenehm werden kann. Bey der Unmöglichkeit, alles was hiezu erfodert wird, durch deutliche Beyspiele zu zeigen, können wir nichts weiter thun, als dem künftigen Redner eine tägliche Uebung der wolklingenden Deklamation zu empfehlen. Er nehme zu solchen Uebungen einige von guten Rednern geschriebene wolklingende Perioden vor sich, versuche jede davon auf mehr als einerley Art herzusagen, und bemerke bey jeder Veränderung die Verschiedenheit der Wirkung auf den Wolklang. Noch besser wäre es, wenn er diese verschiedentlich abgeänderte Declamation einer Periode durch andere vornehmen ließe, und durch aufmerksames Anhören den Grad des Wolklanges bey jeder Wiederholung zu empfinden suchte.

3. Die dritte Eigenschaft der vollkommenen Declamation ist der gute Ausdruk, oder die Uebereinstimmung des Klanges der Rede mit ihrem Inhalt. Die Musik beweiset, daß jede Leidenschaft und jede besondere, sowol ruhige als unruhige Lage des Gemüthes durch Ton und Bewegung könne geschildert werden; und man höret auch täglich, daß in dem Ton der gemeinen Rede in gar viel Fällen mehr Kraft liegt, als in dem Sinn der Worte. Man stelle sich vor, daß folgende Worte in dem wahren Ton der tiefsten Wehmuth ausgesprochen worden:

— Wehe! Wehe!
Nicht Ketten, Bande nicht, ich sehe
Gespitzte Keile!

So wird man begreifen, daß der, der den Sinn der Worte nicht verstünde, dennoch durch den bloßen Schall weit schmerzhafter würde gerührt werden, als der, der ohne Ton den Sinn der Worte vernähme. Die Worte, Wehe! Wehe! bedeuten nichts, als daß sie uns schlechtweg anzeigen, der Mensch, der sie spricht, leide; aber der Ton macht, daß wir sein Leiden wirklich empfinden.

Der Redner also, der den Vortrag völlig in seiner Gewalt hat, kann uns durch Ton und Bewegung der Stimme in jede Gemüthsfassung setzen; er kann uns ruhig und gelassen, zum Nachdenken aufmerksam, munter und fröhlich, zärtlich, traurig, unruhig, verzagt, herzhaft oder ängstlich machen. Stimmt also diese in Ton und Bewegung liegende Kraft mit dem Sinn der Worte genau überein, so bekommt die Rede selbst eine unwiderstehliche Kraft. In der Beredsamkeit ist also nichts wichtiger als die Kunst, die Kraft der Rede durch den Vortrag zu unterstützen. Dieser besondere Theil der Declamation kann aber so wenig, als die andern durch Worte gelehret werden. Alles, was man hieben thun kann, und was in der That von großem Nutzen ist, besteht darin, daß der Redner auf das Besondere, was zu diesem Ausdruk gehöret, aufmerksam gemacht werde.

Zuerst kommt also der Ton der Stimme selbst in Betrachtung. Ein einzeler unartikulirter Laut kann fröhlich oder traurig, heftig oder sanft und gelassen klingen. Er bekommt seine ästhetische Kraft theils von dem Grad der Stärke, von der Langsamkeit und Schnelligkeit, von dem Nachdruk oder der Flüchtigkeit, womit er ausgesprochen wird; theils von dem Ziehen, oder Stoßen, oder Anschwellen, oder andern Arten seiner Erzeugung; theils von dem Ort, wo er gebildet wird, oder wo er zu entstehen scheinet, da er bald tief aus der Brust, bald aus der Kehle zu kommen, bald nur in dem Munde, oder gar nur auf den Lippen selbst gebildet zu seyn scheinet. Es ist völlig unmöglich, alle Verschiedenheiten, die der Ton einer einzigen Sylbe annehmen kann, und jeden Ausdruk, den diese Verschiedenheiten ihm geben, zu beschreiben. Dieses kann nur empfunden werden. Aber es ist für den Redner wichtig, daß er sich im genauen Beobachten und Empfinden dieser Verschiedenheiten fleißig übe. Die vorher angeführten Worte des Klanges können so ausgesprochen werden, daß sie blos zärtliche und gleichsam schmachtende Traurigkeit ausdrüken. Dies würde geschehen, wenn man die Worte Wehe! Wehe! aus der Kehle sanft und gelassen, langsam und mit einer allmähligen Wendung oder Inflexion des Tones auf der ersten Sylbe jedes Worts ausspräche. Tiefere Wehmuth würden sie ausdrüken, wenn der Ton auf der ersten Sylbe tief aus der Brust, mit einem dumpfigen Ton, allmählig etwas verstärkt und sich in der zweyten Sylbe verlierend, ausgesprochen würde. Schrekhaft würden sie klingen, wenn sie mit lautem, offenem Schreyen, einem hellen Ton, schnell hintereinander, als wenn man um Hülfe rufte, vorgebracht würden. Es ist aber unendlich viel leichter mit der Stimme solche Veränderungen des Vortrages vorzunehmen, und ihre verschiedene Wirkung zu beobachten, als sie zu beschreiben. Also müssen wir uns begnügen, nur dieses einzige Beyspiel angezeiget zu haben; das übrige muß dem eigenen Fleiß des angehenden Redners überlassen werden. Weil es hier blos auf Erfahrung ankommt, so muß er sich angelegen seyn lassen, jede Gelegenheit, wo er Menschen, die in Leidenschaft gesetzt sind, sprechen höret, sich zu Nutze zu machen, um seine Beobachtungen zu vermeheen. Dadurch wird er fühlen lernen, wodurch ein Ton fröhlich, zärtlich, schmeichelnd, kriechend, demüthig, oder traurig, kläglich, scheltend, zornig, streng, wodurch er flüchtig, gleichgültig, ernsthaft, feyerlich wird. Denn es ist außer Zweifel, daß blos der Ton der Rede alle diese Eigenschaften annehmen könne.

Nach dem Ton, seiner Bildung und Stimmung kommt die Bewegung der Stimme zum Ausdruk in Betrachtung. Die Tonsezer unterscheiden nicht nur die verschiedenen Grade des Geschwinden und Langsamen in der Bewegung, durch ihre Kunstwörter Allegro, Andante, Largo, u. d. gl. sondern auch noch den besondern leidenschaftlichen Charakter, den sie durch die Worte Vivace, Moderato, Grave, Gratioso, con Tenerezza und dergleichen ausdrüken. Die Tanzmelodien beweisen, daß die Bewegung allein ungemein viel zum Ausdruk der besondern Arten der Empfindung beytrage. Da sie insgemein ohne Worte nur durch Instrumente vorgetragen werden, so müssen die Tonsetzer nothwendig alle mögliche Veränderungen des Ausdruks, der aus der Art der Bewegung entstehet, in ihrer Gewalt haben, da Redner und Dichter sich zum Theil auch auf den Sinn der Worte verlassen können. Deswegen kann der Redner nur in der Schule der Musik alles lernen, was er über die Bewegung der Stimme zu beobachten hat. So kläglich die vorher angeführte Stelle aus der bekannten Ramlerischen Cantate dem Sinne nach ist, so wird sie jeder Tonsetzer in einer solchen Bewegung und Taktart setzen können, die, des kläglichen Sinnes ungeachtet, Gleichgültigkeit, oder gar Leichtsinn ausdrükt.

Es ist um so viel wichtiger, die wahre Bewegung für jeden Ausdruk zu treffen, da sie die leidenschaftliche Bildung der einzelen Töne, wovon vorher gesprochen worden, entweder erleichtert, auch wohl an die Hand giebt, oder gar unmöglich macht. Denn wo irgend eine Sylbe nach Art der Bewegung auf eine schlechte Taktzeit fällt, da ist es nicht möglich, ihr einen leidenschaftlichen Nachdruk zu geben, weil die Bewegung ein leichtes Anschlagen derselben erfodert. Dem Redner ist also zur kräftigen Declamation eine genaue Kenntniß von den Eigenschaften und Wirkungen des Rhythmus unumgänglich nothwendig. Er muß für jede Periode der Rede, nach dem in dem Sinne liegenden Ausdruk, den schiklichsten Rhythmus zu wählen wissen, sonst ist es nicht möglich, daß er überall die wahre Declamation treffe. Da die Theorie des Rhythmus selbst noch so wenig bearbeitet ist, so kann man auch dem Redner keine bestimmte Regeln über die besondern Fälle der Declamation geben. Wer indessen zu wissen verlanget, was etwa hierüber von den besten Lehrern der Redner gesagt worden, den verweisen wir auf das dritte Capitel des eilften Buchs der Institutionen des Quintilians.

Jede Leidenschaft und überhaupt jede besondere Gemüthslage hat nicht nur ihre eigene Art, sondern in dieser Art auch ihren Grad der Wirksamkeit; und beydes kann durch rhythmische Bewegung ausgedrükt, oder geschildert werden. Das ruhige, gelassene, sanfte, zärtliche, das lebhafte, heftige, stürmische, und mehr dergleichen Eigenschaften unsrer innern Wirksamkeit, können durch rhythmische Bewegung fühlbar gemacht werden; dieses ist durch die Musik völlig außer Zweifel gesetzt. Also muß der Redner, so genau als ihm möglich ist, diese Uebereinstimmung zwischen der rhythmischen Bewegung der Töne, und den Gemüthsbewegungen, sorgfältig bemerken. Dieses ist der Weg, auf dem er zum wahren Ausdruk der Declamation kommen kann. Dann kommt es in jedem besondern Fall noch darauf an, daß er sich befleißige, die wahre Gemüthslage, in welcher jede Periode der Rede muß vorgetragen werden, genau zu treffen, und daß er Empfindsamkeit genug habe, sich in dieselbe zu setzen. Hat er diesen Punkt gewonnen, so wird er

auch Ton und Bewegung treffen; die Kunst aber, oder die genauere Kenntniß der Beschaffenheit der rhythmischen Charaktere, wird das, was die Empfindung ihm bereits an die Hand gegeben hat, noch vollkommener machen. So viel sey von dem ersten Punkt des Vortrages der Declamation gesagt.

Soll der Vortrag ganz vollkommen seyn, so muß auch das Sichtbare an dem Redner mit dem, was man von ihm hört, übereinstimmen. Es ist unnöthig hier zu wiederholen, was schon an so mancher Stelle dieses Werks angemerkt worden, daß Stellung, Gebehrden und Gesichtszüge bald jede Empfindung der Seele verrathen, oder vielmehr mit solcher Kraft ausdrüken, daß empfindsame Menschen durch das bloße Anschauen dieselben Empfindungen fühlen, die sie an andern sehen *). Wie dieses Sichtbare bey jeder verschiedenen Gemüthslage beschaffen sey, kann Niemand beschreiben; auch kann das Wenigste, was das Auge dabey entdekt, nur genennt werden. Man kann also dem Redner nichts sagen, als: er solle sich die verschiedenen Kräfte der Stellungen, Gebehrden, und der veränderten Gesichtszüge bekannt machen; sich fleißig üben, sie mit Leichtigkeit nachzuahmen, und dann, wo er zu reden hat, sie am rechten Orte anbringen. Aber Stellung, Gebehrden und Mine können sehr verständlich und nachdrüklich und dessen ungeachtet schlecht und dem Redner unanständig seyn. Sie müssen nicht blos wahr, oder natürlich, sondern auch so, wie es einem wohlerzogenen, gesetzten, und wohlgesitteten Menschen anständig ist, von Anstand und Geschmak begleitet seyn. Denn die natürlichen Aeußerungen der Empfindungen, durch das Sichtbare des Körpers, sind zwar bey allen Menschen verständlich: aber bey vielen haben sie etwas ungesittetes, übertriebenes, oder grobes, oder gar zu rohes, das Menschen von feinerm Geschmack anstößig ist. Ueberhaupt ist eine gewisse Mäßigung der Leidenschaften, und ein gewisser Anstand in allen Bewegungen der Gliedmaaßen und veränderten Gesichtszügen, Menschen von ausgebildetem Geist und Herzen eigen. Die Freude wirkt bey kleinen, kindischen Gemüthern ein Hüpfen, Springen und Gebehrden, das gesetztern Menschen lächerlich ist. So kann jeder andere sichtbare Ausdruk der Empfindung zwar verständlich, aber auf mancherley Weise dem guten Geschmak und feinern Sitten anstößig seyn. Wollte man dem Redner alles sagen, was hierüber zu sagen ist, so müßte man sich in umständliche Ausführung dessen, was Lebensart, Sitten, Nachdenken, Kenntniß und angebaute Vernunft in den Bewegungen und Gebehrden der Menschen ändern, einlassen.

Ueberhaupt aber merke man sich, daß bey gesitteten Menschen alle Gebehrden, Bewegungen und Minen weit gemäßigter und weniger auffallend sind, als bey rohen und ungesitteten. Diese haben weniger Nachdenken, und bilden sich ein, daß andere, so wie sie selbst, den Sinn ihrer Reden nicht genugsam fassen, wenn sie nicht alles durch sichtbare Zeichen unterstützen. Daher reden sie mit Händen und Füßen selbst da, wo sie nicht im Affect sind, sondern blos unterrichten wollen. Dies ist eigentlich das, was man Gesticuliren nennt, und ist der unangenehmste Fehler der Action. Man muß dem Zuhörer zutrauen, daß er den Sinn der Worte, ohne andre Bezeichnung verstehe. Nur da, wo das Herz empfindet, wirkt der innere Sinn auch auf die äußern Gliedmaaßen, deren Bewegung die

*) Man muß hier das vor Augen haben, was in den Artikeln Stellung Gebehrden, Schönheit, hierüber gesagt worden.

Stärke der Empfindung anzeiget. Da ist also Action nothwendig; doch nur so weit, als sie auch einem gesetzten Manne von der Empfindung gleichsam abgezwungen wird. Verschiedene noch hieher gehörige Anmerkungen sind bereits in andern Artikeln angeführt worden *).

Von dem Vortrage überhaupt handeln, unter mehrern: **Rene Barry** (Methode pour bien prononcer un discours et le bien animer, Par. 1679. 1708. 12.) — Reflex. sur la declamation; in dem 24ten Bde. der Hist. des Oeuvr. des Savans. — **Leon. de Gallois, S. de Grimarest** (Traité du Recitatif dans la Lecture, dans l'action publ. dans la declamation et dans le chant, avec un traité des accens, de la quantité . . . Par. 1707. 12. Rotterd. 1740. 12. Deutsch, im 4ten Bde. S. 233. der Samml. verm. Schriften zur Beförderung der sch. Wissensch. u. der fr. Künste, Berl. 1761. 8. — **L. Riccoboni** (Pensées sur la declamation, Par. 1738. 8.) — **Watts** (Art of Reading . . . .) — **J. Mason** (Essais on Elocution, or Pronounciation, L. 1749. 1761. 8.) — **Th. Sheridan** (A course of Lectures on Elocution, 1762. 4. Lectures on the art of Reading, 1744 - 1775. 8. 2 Bde. 1787. 8. 2 Bde. Deutsch, von R. G. Löbel, Leipz. 1793. 8. 2 Thl.) — **J. Rice** (An Introd. to the art of reading with propriety and energy, Lond. 1765. 8.) — **Jos. Steele** (Prosodia rationalis, or an Essay towards establishing the melody and measure of speech, to be expressed and perpetuated by peculiar symbols. Lond. 1775. 4. Verb. u. verm. 1779. 4.) — **W. Enfield** (Bey s. Speaker 1775. 8. findet sich ein Essay on Elocution. Exercises on Elocution, 1780. 8.) — Help to Elocution, 1780. 8. — **J. Walker** (Elements of Elocution, or Lectures on the art of reading, Lond. 1781. 8. 2 Bde. Hints for improving in the art of reading 1782. 8. Rhetorical Grammar, or Course of lessons in elocution, 1784. 4. The melody of speaking delineated . . . . 1787. 8.) — **J. C. F. Rellstab** (Versuch über die Vereinigung der musikal. und oratorischen Declamation . . . Berl. 1786. f. Vorzüglich für Tonkünstler geschrieben.) — The juvenile Speaker, or the art of Reading, 1787. 8.) — **H. Mainab** (A Synopsis of a course of Elocution, 1787. 8.) — **N. G. Löbel** (einige Bemerkungen über die Declamation, im 5ten Bd. S. 45. von K. A. Cäsars Denkwürdigkeiten aus der philos. Welt.) — **M. Lacy** (Addr. on Reading and Music, 1788. 8.) — **L. G. B. Franke** (Ueber Declamation, Gött. 1789. 8.) — **Ungen.** (Ueber die Action angehender Prediger auf der Kanzel, Wittenb. 1791. 8. eine ganz gute Compilation.) — **C. G. Schocher** (Soll die Rede immer ein dunkler Gesang bleiben, und können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht anschaulich gemacht, und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden? Leipz. 1791. 4. — **Ungen.** (Grundriß der körperlichen Beredtsamkeit für Liebhaber der sch. Künste, Redner und Schauspieler, ein Versuch, Hamburg 1792. 8.) — **J. G. D. Schmiedtgen** (Ueber die Euphonie, oder den Wohllaut auf der Kanzel, Leipz. 1794. 8.) — — Auch handeln hiervon noch: **C. Batteux** im 4ten Bde. S. 232. seiner Einleitung. Auflage von 1774. — **J. A. Eberhard**, in s. Theorie der schönen Wissensch. S. 151. Aufl. von 1783. — **H. Blair**, in der 33ten s. Lectures, Bd. 2. S. 203. der Quartausgabe. — u. a. m. — — S. übrigens die Artikel **Anstand** und **Stellung**. — —

*) S. Ausdruk in der Schauspielkunst, I Th. S. 268 f. Gebehrden; Anstand; Stellung.

auch Ton und Bewegung treffen; die Kunst aber, oder die genauere Kenntniß der Beschaffenheit der rhythmischen Charaktere, wird das, was die Empfindung ihm bereits an die Hand gegeben hat, noch vollkommener machen. So viel sey von dem ersten Punkt des Vortrages der Declamation gesagt.

Soll der Vortrag ganz vollkommen seyn, so muß auch das Sichtbare an dem Redner mit dem, was man von ihm hört, übereinstimmen. Es ist unnöthig hier zu wiederholen, was schon an so mancher Stelle dieses Werks angemerkt worden, daß Stellung, Gebehrden und Gesichtszüge bald jede Empfindung der Seele verrathen, oder vielmehr mit solcher Kraft ausdrüken, daß empfindsame Menschen durch das bloße Anschauen dieselben Empfindungen fühlen, die sie an andern sehen *). Wie dieses Sichtbare bey jeder verschiedenen Gemüthslage beschaffen sey, kann Niemand beschreiben; auch kann das Wenigste, was das Auge dabey entdekt, nur genennt werden. Man kann also dem Redner nichts sagen, als: er solle sich die verschiedenen Kräfte der Stellungen, Gebehrden, und der veränderten Gesichtszüge bekannt machen; sich fleißig üben, sie mit Leichtigkeit nachzuahmen, und dann, wo er zu reden hat, sie am rechten Orte anbringen. Aber Stellung, Gebehrden und Mine können sehr verständlich und nachdrüklich und dessen ungeachtet schlecht und dem Redner unanständig seyn. Sie müssen nicht blos wahr, oder natürlich, sondern auch so, wie es einem wohlerzogenen, gesetzten, und wohlgesitteten Menschen anständig ist, von Anstand und Geschmak begleitet seyn; denn die natürlichen Aeußerungen der Empfindungen, durch das Sichtbare des Körpers, sind zwar bey allen Menschen verständlich: aber bey vielen haben sie etwas ungesittetes, übertriebenes, oder grobes, oder gar zu rohes, das Menschen von feinerm Geschmack anstößig ist. Ueberhaupt ist eine gewisse Mäßigung der Leidenschaften, und ein gewisser Anstand in allen Bewegungen der Gliedmaaßen und veränderten Gesichtszügen, Menschen von ausgebildetem Geist und Herzen eigen. Die Freude wirkt bey kleinen, kindischen Gemüthern ein Hüpfen, Springen und Gebehrden, das gesetztern Menschen lächerlich ist. So kann jeder andere sichtbare Ausdruk der Empfindung zwar verständlich, aber auf mancherley Weise dem guten Geschmak und feinern Sitten anstößig seyn. Wollte man dem Redner alles sagen, was hierüber zu sagen ist, so müßte man sich in umständliche Ausführung dessen, was Lebensart, Sitten, Nachdenken, Kenntniß und angebaute Vernunft in den Bewegungen und Gebehrden der Menschen ändern, einlassen.

Ueberhaupt aber merke man sich, daß bey gesitteten Menschen alle Gebehrden, Bewegungen und Minen weit gemäßigter und weniger auffallend sind, als bey rohen und ungesitteten. Diese haben weniger Nachdenken, und bilden sich ein, daß andere, so wie sie selbst, den Sinn ihrer Reden nicht genugsam fassen, wenn sie nicht alles durch sichtbare Zeichen unterstützen. Daher reden sie mit Händen und Füßen selbst da, wo sie nicht im Affect sind, sondern blos unterrichten wollen. Dies ist eigentlich das, was man Gesticuliren nennt, und ist der unangenehmste Fehler der Action. Man muß dem Zuhörer zutrauen, daß er den Sinn der Worte, ohne andre Bezeichnung verstehe. Nur da, wo das Herz empfindet, wirkt der innere Sinn auch auf die äußern Gliedmaaßen, deren Bewegung die

*) Man muß hier das vor Augen haben, was in den Artikeln Stellung, Gebehrden, Schönheit, hierüber gesagt worden.

Stärke der Empfindung anzeiget. Da ist also Action nothwendig; doch nur so weit, als sie auch einem gesetzten Manne von der Empfindung gleichsam abgezwungen wird. Verschiedene noch hieher gehörige Anmerkungen sind bereits in andern Artikeln angeführt worden *).

❖ ❖

Von dem Vortrage überhaupt handeln, unter mehrern: Rene Barry (Methode pour bien prononcer un discours et le bien animer, Par. 1679. 1708. 12.) — Reflex. sur la declamation; in dem 24ten Bde. der Hist. des Oeuvr. des Savans. — Leon. de Gallois, S. de Grimarest (Traité du Recitatif dans la Lecture, dans l'action publ. dans la declamation et dans le chant, avec un traité des accens, de la quantité . . . Par. 1707. 12. Rotterd. 1740. 12. Deutsch, im 4ten Bde. S. 233. der Samml. verm. Schriften zur Beförderung der sch. Wissensch. u. der fr. Künste, Berl. 1761. 8. — L. Riccoboni (Pensées sur la declamation, Par. 1738. 8.) — Watts (Art of Reading . . . .) — J. Mason (Essais on Elocution, or Pronounciation, L. 1749. 1761. 8.) — Th. Sheridan (A course of Lectures on Elocution, 1762. 4. Lectures on the art of Reading, 1744 - 1775. 8. 2 Bde. 1787. 8. 2 Bde. Deutsch, von R. G. Löbel, Leipz. 1793. 8. 2 Thl.) — J. Rice (An Introd. to the art of reading with propriety and energy, Lond. 1765. 8.) — Jos. Steele (Prosodia rationalis, or an Essay towards establishing the melody and measure of speech, to be expressed and perpetuated by peculiar symbols. Lond. 1775. 4. Verb. u. verm. 1779. 4.) — W. Enfield (Bey s. Speaker 1775. 8. findet sich ein Essay on Elocution. Exercises on Elocution, 1780. 8.) — Help to Elocution, 1780. 8. — J. Walker (Elements of Elocution, or Lectures on the art of reading, Lond. 1781. 8. 2 Bde. Hints for improving in the art of reading 1782. 8. Rhetorical Grammar, or Course of lessons in elocution, 1784. 4. The melody of speaking delineated . . . . 1787. 8.) — J. C. F. Rellstab (Versuch über die Vereinigung der musikal. und oratorischen Declamation . . . Berl. 1786. f. Vorzüglich für Tonkünstler geschrieben.) — The juvenile Speaker, or the art of Reading, 1787. 8.) — H. Mainab (A Synopsis of a course of Elocution, 1787. 8.) — N. G. Löbel (einige Bemerkungen über die Declamation, im 5ten Bd. S. 45. von K. A. Cäsars Denkwürdigkeiten aus der philos. Welt.) — M. Lacy (Addr. on Reading and Music, 1788. 8.) — H. G. B. Franke (Ueber Declamation, Gött. 1789. 8.) — Ungen. (Ueber die Action angehender Prediger auf der Kanzel, Wittenb. 1791. 8. eine ganz gute Compilation.) — C. G. Schocher (Soll die Rede immer ein dunkler Gesang bleiben, und können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht anschaulich gemacht, und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden? Leipz. 1791. 4. — Ungen. (Grundriß der körperlichen Beredtsamkeit für Liebhaber der sch. Künste, Redner und Schauspieler, ein Versuch, Hamburg 1792. 8.) — J. G. D. Schmiedtgen (Ueber die Euphonie, oder den Wohllaut auf der Kanzel, Leipz. 1794. 8.) — — Auch handeln hiervon noch: C. Batteux im 4ten Bde. S. 232. seiner Einleitung. Auflage von 1774. — J. A. Eberhard, in s. Theorie der schönen Wissensch. S. 151. Aufl. von 1783. — H. Blair, in der 33ten s. Lectures, Bd. 2. S. 263. der Quartausgabe. — u. a. m. — — S. übrigens die Artikel Anstand und Stellung. — —

*) S. Ausdruk in der Schauspielkunst, I Th. S. 268 f. Gebehrden; Anstand; Stellung.

Vortrag.

(Musik.)

Ist das, wodurch ein Tonstük hörbar wird. Von dem Vortrage hängt größtentheils die gute oder schlechte Wirkung ab, die ein Stük auf den Zuhörer macht. Ein mittelmäßiges Stük kann durch einen guten Vortrag sehr erhoben werden; hingegen kann ein schlechter Vortrag auch das vortrefflichste Stük so verunstalten, daß es unkenntlich, ja unausstehlich wird.

Da die Musik überhaupt nur durch die Aufführung oder den Vortrag dem Ohr mitgetheilt werden kann, und der Tonsetzer bey Verfertigung eines Stüks allezeit auf den Vortrag desselben Rüksicht nimmt, und dann voraussetzt, daß es gerade so, als er es gedacht und empfunden hat, vorgetragen werde, so ist die Lehre vom Vortrage die allerwichtigste in der praktischen Musik, aber auch die allerschwereste, weil sie gar viele Fertigkeiten voraussetzt, und die höchste Bildung des Virtuosen zum Endzwek hat.

Jede Gattung von Tonstüken verlanget eine ihr eigene Art des Vortrags, die wieder in Ansehung des Vortrags der Hauptstimme und der Begleitungsstimmen unterschieden ist. Da von dem, was bey dem letzteren zu beobachten ist, hinlänglich an einem andern Ort gesprochen worden *), so haben wir es hier blos mit dem erstern zu thun, und zwar nur in sofern unsre Anmerkungen, die das Wichtigste, was bey dem guten Vortrag einer Hauptstimme zu beobachten ist, enthalten werden, auf alle und jede Instrumente und die Singestimme angewendet werden können, ohne uns in das, was bey jedem Instrument in Ansehung des Mechanischen, als der Führung des Bogens bey der Violine, des Anschlags auf dem Clavier, des Windes und Zungenstoßes bey der Flöte ꝛc. besonders zu beobachten ist, einzulassen, weil davon allein ein großes Buch geschrieben werden könnte. Auch haben die Männer Bach, Quanz und Mozart hierüber der Welt die wichtigsten Vortheile an die Hand gegeben *); und es wäre zu wünschen, daß man auch von allen übrigen Instrumenten solche Lehrbücher hätte.

Es verhält sich mit dem Vortrag einer Hauptstimme, wie mit dem Vortrag der Rede. Derjenige, der blos die vorgeschriebenen Noten liest, und alles gethan zu haben glaubt, wenn er sie nur rein und im Takt singt oder spielt, hat so wenig einen guten Vortrag, als der Redner, der blos deutliche Worte ausspricht, ohne den Ton seiner Aussprache zu verändern. Wer an einem solchen Vortrag ein Wohlgefallen findet, verräth eine gemeine oder unausgebildete Seele. Zuhörer von Geschmak und Empfindung haben davor einen Ekel.

Jedes gute Tonstük hat, wie die Rede, seine Phrasen, Perioden und Accente; außerdem hat es ein bestimmtes Zeitmaaß, nämlich den Takt; diese Stüke müssen im Vortrag fühlbar gemacht werden, ohnedem bleibt es dem Zuhörer unverständlich. Daher ist Deutlichkeit das erste, was bey dem guten Vortrag zu beobachten ist. Dann kommt der Ausdruk und Charakter des Tonstüks in Betrachtung; ein anderes ist ein fröhliches, ein anderes ein patheti-

*) S. Begleitung.

*) S. die Capitel vom Vortrag in den bekannten Werken: Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen; Quanzens Versuch einer Anweisung die Flötraversiere zu spielen; Mozarts Violinschule; und für die Singstimme das schöne Werk der Agricolaischen Uebersetzung des Tosi Anleitung zur Singkunst.

thetisches oder trauriges Stük, ein anderes ein Lied oder eine Opernarie, ein Tanzstük oder ein Solo; jedes verlangt einen ihm angemessenen Vortrag; daher wird zu der Deutlichkeit des Vortrages noch Ausdruk erfodert. Endlich verlangt der Geschmak Zierathen, in so fern sie sich zu dem Charakter und Ausdruk des Stüks schiken; daher muß in den Vortrag gewisser Stüke noch Schönheit oder Zierlichkeit kommen.

Dieses sind die drey Haupteigenschaften des guten Vortrags, die wir nun, so weit es die Einrichtung dieses Werks erlaubt, näher betrachten wollen.

Es darf wohl nicht angemerkt werden, daß bey dem guten Vortrag eine gewisse erworbene Fertigkeit im Notenlesen, und vornehmlich in dem Mechanischen der Ausführung vorausgesetzt wird. Der Redner, der seine Aussprache und seine Gebehrden nicht in seiner Gewalt hat, hat keinen Anspruch auf einen guten Vortrag zu machen; so auch der Virtuos, der sein Instrument oder seine Stimme nicht in seiner Gewalt hat. Hiemit wird aber nicht gemeynet, daß man alle Schwierigkeiten, die in den Solos oder den Bravurarien vorkommen, auszuführen im Stand seyn müsse. Nicht alle Stüke enthalten solche Schwierigkeiten, und man kann einen guten Vortrag haben, ohne eben ein Solospieler, oder ein Sänger von Profession zu seyn; ja man hat Beyspiele, daß bey der fertigsten Ausführung oft ein schlechter Vortrag verbunden ist. Aber jedes Stük, es sey übrigens so leicht oder schwer, als es wolle, verlangt einen gewissen Grad der Fertigkeit in der Ausführung; diesen muß man nothwendig besitzen, wenn man es nicht verstümmelt, oder doch ängstlich vortragen will.
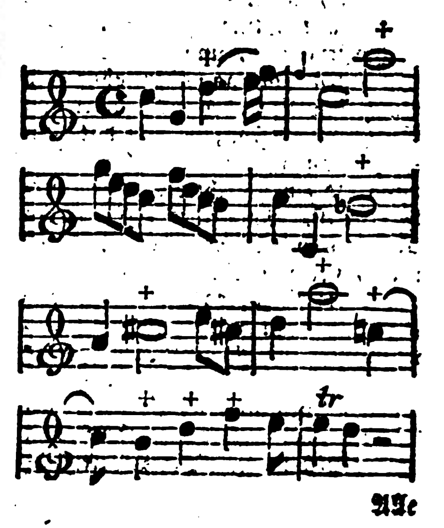
Zur Deutlichkeit des Vortrages gehört: 1) daß man die Taktbewegung des Stüks treffe. Die Wörter andante, allegro, presto etc. zeigen nur überhaupt an, ob das Stük langsam, oder geschwind, oder mittelmässig langsam oder geschwind vorgetragen werden solle. Bey den unendlichen Graden des Geschwinderen oder Langsameren ist dieses nicht hinlänglich. Der Spieler oder Sänger muß sich schon durch die Erfahrung ein gewisses Maaß von der natürlichen Geltung der Notengattungen erworben haben; denn man hat Stüke, die gar keine Bezeichnung der Bewegung haben, oder blos mit Tempo giusto bezeichnet sind. Er muß daher die Notengattungen des Stüks übersehen. Ein Stük mit allegro bezeichnet, dessen mehreste und geschwindeste Noten Achtel sind, hat eine geschwindere Taktbewegung, als wenn diese Noten Sechzehntel sind, und eine gemäßigtere, wenn sie Zweyunddreyßigtheile sind; so auch in den übrigen Gattungen der Bewegung. Auf diese Art ist er im Stande, die Bewegung des Stücks ziemlich genau zu treffen. Sie ganz genau zu treffen, wird erfodert, daß er zugleich auf den Charakter und Ausdruk des Stüks sein Augenmerk habe: hievon wird hernach bey Gelegenheit des Ausdruks im Vortrag, das Nöthige angemerkt werden. Zur Deutlichkeit des Vortrages ist hinlänglich, daß man die richtige Bewegung des Stüks einigermaßen treffe.

2) Daß jeder Ton rein und distinct angegeben werde. Bey einigen kreischt der Ton, wenn sie forte, oder bricht sich, wenn sie piano spielen oder singen; dies ist höchst unangenehm. In geschwinden Stüken oder Läufern muß jeder Ton rund, und deutlich von den andern abgesondert vernommen werden; ohnedem wird der Vortrag undeutlich, welches vornehmlich geschieht, wenn ein oder mehrere Töne aus Mangel der Fertigkeit weggelassen, oder, wie man sagt, verschluckt werden.

3) Müs-

3) Müssen die Accente des Gesanges fühlbar gemacht werden. Hierunter werden erstlich die Töne gerechnet, die auf die gute Zeit des Takts fallen. Von diesen erhält die erste Note des Takts den vorzüglichsten Druk, damit das Gefühl des Taktes beständig unterhalten werde, ohne den kein Mensch die Melodie verstehen würde. Nächst der ersten Taktnote werden die übrigen guten Zeiten des Takts, aber weniger stark, marquiret. Hiebey aber muß der Unterschied wohl beobachtet werden, den die Einschnitte unter den Takten machen. Die erste Note eines Takts, der nur ein Theil einer Phrase ist, kann nicht so stark marquirt werden, als wenn die Phrase mit ihr anfängt, oder wenn sie der Hauptton einer Phrase ist. Diejenigen, die dieses nicht beobachten, sondern in allen Stüken durchgängig die erste Taktnote gleich stark marquiren, verderben das ganze Stük; denn dadurch, daß sie von dieser Seite zu deutlich sind, schaden sie der Deutlichkeit des Ganzen, indem sie dadurch außer Stand gesetzt werden, die Einschnitte gehörig zu marquiren, welches doch von der größten Nothwendigkeit ist. Dieses wird aus dem Folgenden noch deutlicher werden. Die schlechten Zeiten werden nur alsdann marquiret, wenn eine neue Phrase auf ihnen anfängt, wie hernach wird gezeiget werden.

Zweytens werden unter die Accente solche Töne gerechnet, die in jeder Phrase einen besondern Nachdruk verlangen. So wie in der Rede viele Worte blos zur Verbindung dienen, oder auf das Hauptwort des Redesatzes ihre Beziehung haben, die der Redner ohne merkliche Erhebung der Stimme ausspricht, damit er das Hauptwort desto hörbarer machen könne: so sind auch in jedem melodischen Satz Haupt- und Nebentöne, die im Vortrag wohl von einander unterschieden werden müssen. Oft, und vornehmlich in Stüken, die durchgängig einerley Notengattungen haben, treffen die Haupttöne mit den vorerwähnten Accenten des Takts überein. In solchen Stüken aber, wo mehr Mannichfaltigkeit des Gesanges ist, zeichnen sich die Haupttöne fast allezeit vor den übrigen Tönen aus, und müssen mit vorzüglichem Nachdruk marquiret werden. Sie sind daran kennbar, daß sie insgemein länger oder höher als die vorhergehenden und kurz darauf folgenden Töne sind; oder daß sie durch ein der Tonart, worin man ist, fremdes A oder b erhöhet oder erniedriget sind; oder daß sie frey anschlagende Dissonanzen sind; oder daß sie eine an ihnen gebundene Dissonanz präpariren: sie fallen überdem meistens auf die gute Zeit des Taktes, außer wenn ein neuer Einschnitt mit ihnen anfängt, oder wenn der Tonsetzer, um sie desto nachdrüklicher zu machen, eine Verrükung vornimmt, und sie um eine Zeit zu früh eintreten läßt; in solchen Fällen kommen sie auch auf der schlechten Zeit des Takts vor, und sind in dem letzten Fall wegen ihrer zugesetzten Länge am kennbarsten, wie in dem fünften und sechsten Takt des folgenden Beyspiels:



Alle mit + bezeichneten Noten sind so viele Haupttöne dieses Satzes, die weit nachdrüklicher als die übrigen vorgetragen werden müssen. Die syncopirten Noten des siebenten Taktes sind zwar keine eigentlichen Haupttöne; man hat hier aber nur anzeigen wollen, daß man dergleichen Noten wie Haupttöne vorzutragen habe, nämlich fest und nachdrüklich, und nicht, wie häufig geschieht, mit Rükungen, indem die erste Hälfte der Note schwach angegeben, und die zweyte Hälfte derselben durch einen Ruk verstärkt wird, um die guten Zeiten des Takts fühlbar zu machen. Der Geschmak hat die syncopirten Noten eingeführt, um dadurch, daß die natürlichen Accente des Takts auf eine kurze Zeit wirklich verlezt werden, Mannichfaltigkeit in die Bewegung zu bringen, und durch die Wiederherstellung ihres natürlichen Ganges denselben doppelt angenehm zu machen.
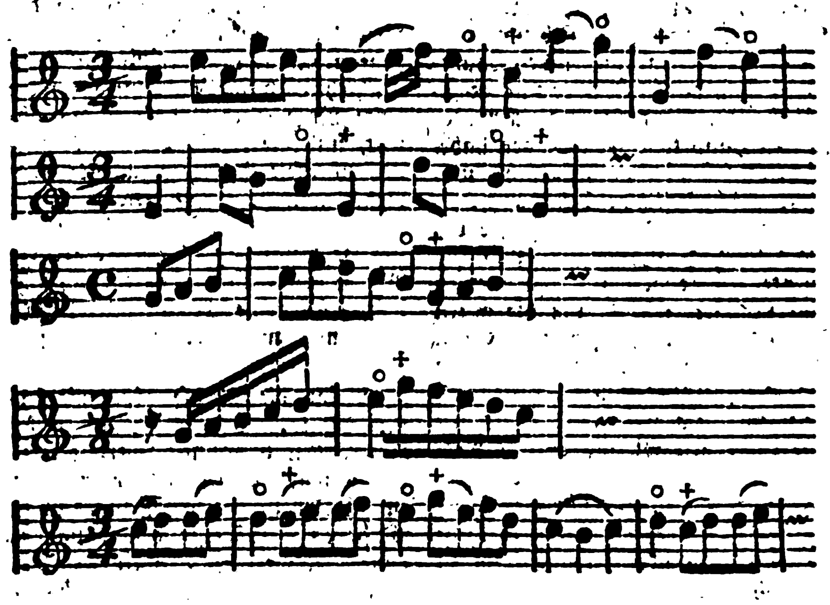
Dieses mag hinreichend seyn, diejenigen, die ein Stük deutlich vortragen wollen, auf die Accente desselben aufmerksam zu machen. Man begreift leicht, daß die Beobachtung derselben dem Vortrag außer der Deutlichkeit ein großes Licht und Schatten giebt, zumal wenn unter den Haupttönen wieder eine Verschiedenheit des Nachdruks beobachtet wird, indem immer einer vor dem andern, wie die Hauptworte in der Rede, mehr oder weniger Nachdruk verlanget. Dadurch entstehen denn die feinen Schattirungen des Starken und Schwachen, die die großen Virtuosen in ihren Vortrag zu bringen wissen. Aber zu sagen, wo und wie dieses geschehen müsse, ist so schwer, und denen, die nicht eigene Erfahrung und ein feines Gefühl haben, so unzureichend, daß wir für überflüssig halten, uns länger dabey aufzuhalten.

4) Müssen die Einschnitte auf's deutlichste und richtig marquiret werden. Die Einschnitte sind die Commata des Gesanges, die wie in der Rede durch einen kleinen Ruhepunkt fühlbar gemacht werden müssen. Dies geschieht, wenn man entweder die lezte Note einer Phrase etwas absezt, und die erste Note der folgenden Phrase fest wieder einsezt; oder wenn man den Ton etwas sinken läßt, und ihn mit Anfang der neuen Phrase wieder erhebt *). Hört die Phrase mit einer Pause auf, so hat dieses keine Schwierigkeit; der Einschnitt marquirt sich von sich selbst.
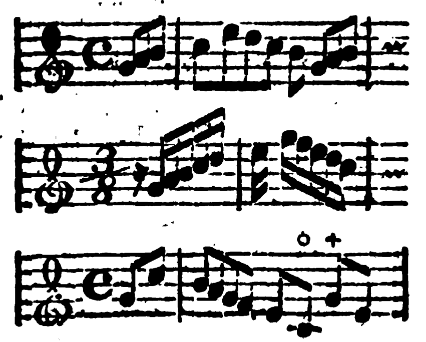
Endigt die Phrase aber mit keiner Pause, so erfodert es mehr Kunst, den Einschnitt jederzeit richtig zu marquiren, weil er schwerer zu entdeken ist. Dem Sänger zwar macht es, außer in den Passagen, keine Schwierigkeit, weil er sich nur nach den Einschnitten der Worte, über die er singt, zu richten hat, mit denen die Einschnitte der Melodie genau zusammen treffen müssen; aber dem Spieler. Die Hauptregel, die hiebey in Acht zu nehmen ist, ist diese, daß man sich nach dem Anfang des Stüks richte. Ein vollkommen regelmäßiges Tonstük beobachtet durchgängig gleiche Einschnitte: nämlich, mit welcher Note des Takts es anfängt, mit eben der Note fangen auch alle seine Phra-

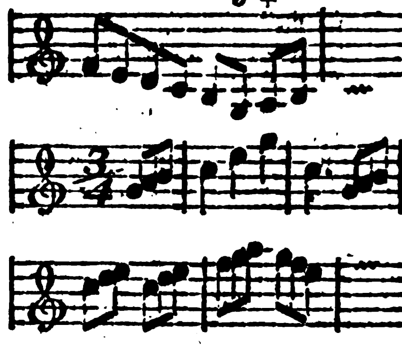
*) Das Wort Phrase wird hier in der umfänglichsten Bedeutung genommen, indem sowohl die Einschnitte, als auch Abschnitte und Perioden des Gesanges darunter verstanden werden. Im Vortrage werden alle diese Eintheilungen auf einerley Weise marquirt; und wenn wirklich von großen Spielern oder Sängern eine Schattirung unter ihnen beobachtet wird, so ist diese doch so subtil, und so weitläuftig zu beschreiben, daß wir uns mit der bloßen Anzeige derselben begnügen.

Phrasen an. Daher ist in folgenden Beyspielen die mit o bezeichnete Note die, mit welcher die erste Phrase aufhört, und die mit † bezeichnete, mit welcher die neue Phrase anfängt:



Wenn der Einschnitt wie bey dem dritten und vierten Beyspiel zwischen Achtel oder Sechzehntel fällt, die in der Schreibart gewöhnlich zusammengezogen werden, so pflegen einige Tonsetzer die Noten, die zu der vorhergehenden Phrase gehören, von denen, womit eine neue anfängt, in der Schreibart von einander zu trennen, um den Einschnitt desto merklicher zu bezeichnen, nämlich also:
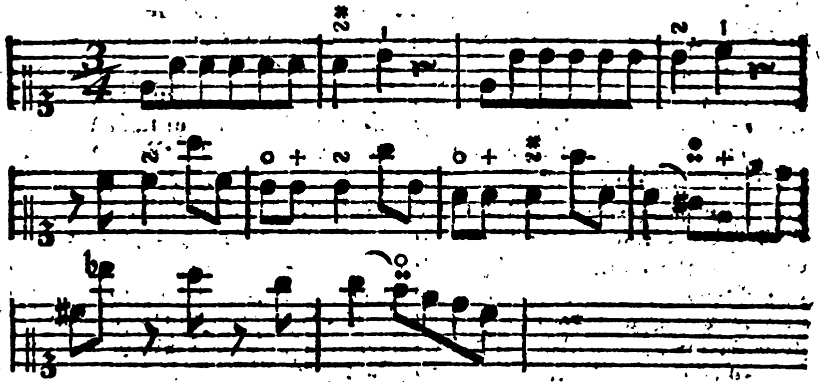




Diese Schreibart macht die Einschnitte sehr deutlich, und verdiente wenigstens in zweifelhaften Fällen, der gewöhnlichen durchgehends vorgezogen zu werden. Aber bey Vierteln und halben Taktnoten könnte sie nicht angebracht werden, man müßte sich denn des Strichleins I über der letzten Note der Phrase bedienen, wie auch hin und wieder von einigen geschieht.
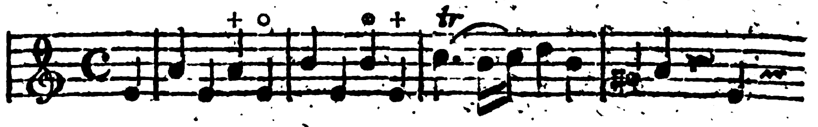
In

In vielen, zumal grossen Stüken von phantastereichem Charakter, kommen verschiedene Einschnitte und mancherley Gattungen von Phrasen vor, die man nothwendig aus der Beschaffenheit des Gesanges erkennen muß. Man sehe folgenden Anfang einer Bachischen Claviersonate:
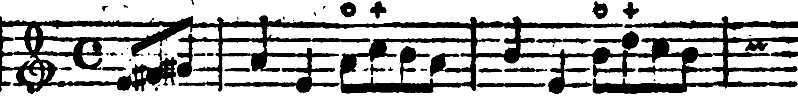


Wir haben der Kürze wegen blos die Oberstimme ohne den Baß hergesetzt, weil sie zu diesen Anmerkungen hinreichend ist. Die Zeichen o und † zeigen an, wo die Phrase aufhört, und eine neue anfängt. Daher wäre es höchst fehlerhaft, wenn man z. B. den sechsten Takt so vortragen wollte, als wenn mit der ersten Note desselben die Phrase anfienge, da doch die vorhergehende sich damit endiget, wie die Achtelpause des vorhergehenden Takts anzeiget; so auch von der folgenden Abänderung des Einschnitts im achten und letzten Takt.

Es ist unglaublich, wie sehr der Gesang verunstaltet und undeutlich wird, wenn die Einschnitte nicht richtig oder gar nicht marquiret werden. Man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur eine Gavotte so vortragen, daß die Einschnitte in der Hälfte des Takts nicht beobachtet werden. So leicht dieser Tanz zu verstehen ist, so unfaßlich wird er dadurch allen Menschen. Hiewieder wird am häufigsten in solchen Stüken gefehlet, wo die Phrasen in der Mitte des Takts, und zwar auf einer schlechten Zeit desselben anfangen; weil jeder gleich anfangs gewohnt wird, nur die guten Zeiten des Takts, auf welche die verschiedenen Accente des Gesanges fallen, vorzüglich zu marquiren, und die schlechten überhaupt gleichsam wie nur durchgehen zu lassen. Dadurch wird denn in solchen Fällen die Phrase zerrissen, und ein Theil derselben an die vorhergehende oder die darauf folgende angehänget, welches doch eben so widersinnig ist, als wenn man in einer Rede den Ruhepunkt vor oder nach dem Comma machen wollte. In folgendem Beyspiel ist, wenn der Einschnitt marquirt wird, die Melodie an sich gut; werden aber blos die Accente des Takts marquirt, so wird der Gesang äußerst platt, und thut die Wirkung, wie wenn einer, statt zu sagen: Er ist mein Herr; ich bin sein Knecht, sagen wollte: Er ist mein Herr ich; bin sein Knecht.



oder:



Würden die Anfänger fleißig in dem Vortrag der verschiedenen Tanzstüke geübt, die so leicht zu fühlende und so mannichfaltige, ja alle Arten von Einschnitten haben, so würden sie bald bemerken, wie sie die Accente und die Einschnitte zu marquiren haben, um beyde fühlbar zu machen; sie würden alsdann auch leichter, als in den Sonaten und Solos geschehen kann, die Phrasen von zwey, drey oder mehrern Takten aus dem Zusammenhang der Melodie erkennen lernen.

5) Gehört allerdings zur Deutlichkeit des Vortrags, daß man im Takt bleibe. Nichts ist dem Zuhörer anstößiger, als ein unregelmäßiger Gang des Taktes. Wer von Natur kein Gefühl des Takts hat, dem ist nicht zu helfen. Wer aber blos aus Unachtsamkeit bey schweren Sätzen schleppt, und bey leichten eilt, oder immer schleppt oder eilt, dem kann dieser Wink hinreichend seyn, sich eine so häßliche Sache abzugewöhnen.

Es wird nicht überflüssig seyn, hier noch anzumerken, daß die wenigen Zeichen, womit der Tonsezer den Vortrag einzeler Noten, oder Säze bezeichnet, als die Bogen zum Schleifen, die Striche oder Punkte zum Abstoßen, das f und p zum Forte und Piano, die Triller 2c. aufs genaueste beobachtet werden müssen, weil sie gewissen Säzen so wesentlich sind, als die Töne selbst, folglich die Beobachtung derselben zur Deutlichkeit des Vortrages höchst nothwendig ist.

Dies sind die wesentlichsten Stüke, die bey dem Vortrag einer Hauptstimme beobachtet werden müssen, wenn die Melodie allen Menschen faßlich und angenehm ins Gehör fallen soll. Sie machen aber nur erst einen Theil des guten Vortrags aus, nämlich den Theil der reinen und richtigen Declamation des Gesanges. Dieser Theil ist gleichsam nur der Körper des guten Vortrags, dem noch die Seele fehlet, wenn der Ausdruk nicht hinzukommt. Nur der Ausdruk giebt dem Vortrag erst das wahre Leben, und macht das Stük zu dem, was es seyn soll. So lange dieser in dem Vortrag fehlt, und wenn er noch so deutlich ist, bleibt doch der Zuhörer von Geschmak und Empfindung kalt und ungerührt. Auch ist es der Ausdruk allein, der bey dem Vortrag des nämlichen Stüks den Meister von seinem Schüler, den grossen Virtuosen von dem mittelmäßigen, unterscheidet.

Worin besteht aber der Ausdruk im Vortrage? Er besteht in der vollkommenen Darstellung des Charakters und Ausdruks des Stüks. Sowol das Ganze als jeder Theil desselben, muß gerade in dem Ton, in dem Geist, dem Affect und in demselben Schatten und Licht, worin der Tonsetzer es gedacht und gesetzt hat, vorgetragen werden. Wem ist unbekannt, wie man in der Rede einer Folge von Worten durch den verschiedenen Ton der Aussprache einen verschiedenen, ja oft einen entgegengesetzten Ausdruk geben, oder durch eine eintönige kalte Aussprache gar allen Ausdruk benehmen könne? Daß dieses bey einer melodischen Folge von Tönen eben sowol angehe, ist außer Zweifel, und nur zu oft wahr. Jedes gute Tonstük hat seinen eigenen Charakter, und seinen eigenen Geist und Ausdruk, der sich auf alle Theile desselben verbreitet; diese muß der Sänger oder Spieler so genau in seinen Vortrag übertragen, daß er

gleichsam aus der Seele des Tonsetzers spiele. Daß es hier nicht auf bloßes richtiges Notenlesen ankomme, ist leicht begreiflich. Die Zeichen, die den Ausdruk eines Stüks bezeichnen sind sehr wenig und unbestimmt. Die Taktart, die Anzeige der Bewegung, die Wörter affettuoso, mesto, spiritoso etc. die nicht einmal von Jedem dem Stüke vorgesezt werden, und einige wenige andere Zeichen, die den Vortrag einzeler Noten oder Säze bezeichnen, reichen zu allen den Schattirungen, deren der Ausdruk fähig ist, lange nicht hin, und sezen doch noch allezeit einen Virtuosen voraus, der das Eigenthümliche der Taktart kennt, der die Bewegung genau trifft, und der da weiß, wie er das mesto, das spiritoso etc. vorzutragen habe, damit es wirklich so traurig, so feurig ꝛc. klinge, als der Tonsetzer es empfunden hat. Der Sänger hat noch eher ein Zeichen, das ihm den Ausdruk durchs ganze Stük bestimmt; er darf nur auf den Ausdruk der Worte Acht haben: dennoch hängt es immer noch von seiner Geschiklichkeit ab, wie genau er diesen Ausdruk treffe; dann könnte es auch seyn, daß der Tonsetzer selbst ihn nicht genau getroffen hätte. Daher ist sowol dem Sänger als Spieler in Absicht auf den Ausdruk des Vortrags nothwendig, daß er ausser der Fertigkeit und einem richtigen Gefühl eine hinlängliche Geläufigkeit in der musikalischen Sprache selbst habe, nämlich, daß er nicht allein Noten, Phrasen und Perioden fertig lese, sondern den Sinn derselben verstehe, den Ausdruk, der in ihnen liegt, fühle, ihre Beziehung auf einander und auf das Ganze bemerke; und daß er das Eigenthümliche des Charakters des Tonstüks schon aus der Erfahrung kenne. Mancher trägt eine Menuet wie ein Arioso, oder ein Lied wie eine Opernarie vor; dergleichen Fehler wider den Charakter eines Stüks sind Zuhörern von richtigem Gefühl höchst anstößig. Es würde ein thörichtes Unternehmen seyn, zu bestimmen, worin sich der Vortrag, wenn er jeden Charakter und jeden Ausdruk insbesondere genau darstellen soll, unterscheiden müsse, da das Anhören richtig vorgetragener Stüke dem jungen Künstler von Gefühl hierüber in wenigen Minuten mehr Licht giebt, als alles, was hierüber, nicht ohne ermüdende Weitläuftigkeit, bestimmtes gesagt werden könnte. Aber die Mittel, wodurch der Ausdruk im Vortrag überhaupt erhalten wird, wollen wir anzeigen, und sie mit einigen Anmerkungen begleiten. Diese sind:

1) Die richtigste Bewegung. Ohne diese kann das Stük unmöglich den völligen Ausdruk des Tonsetzers gewinnen. Es ist daher eine Hauptsache, die Bewegung genau zu treffen. Bey Stüken, die vorher geübt oder wenigstens ein paarmal durchgespielt werden können, bemerkt man das Tempo bald, worin sie vorgetragen werden müssen; und hat man erst einmal die richtige Bewegung eines Stüks getroffen, so ist es leicht, sie allezeit wieder zu treffen. Aber die Bewegung solcher Stüke zu treffen, die gleich vom Blatt gespielt oder gesungen werden sollen, ist künstlicher. Ausser der natürlichen Geltung der Notengattungen wird noch erfordert, daß man auch die jeder Taktart natürliche Bewegung im Gefühl habe. So sind z. B. die Achtel im $\frac{2}{8}$ Takt nicht so lang, als die Viertel im $\frac{2}{4}$, aber auch nicht so kurz als die Achtel desselben; daher ist ein Stük mit vivace bezeichnet, im $\frac{3}{8}$ Takt lebhafter an Bewegung, als es im $\frac{3}{4}$ seyn würde; man sehe, was hierüber bereits im Artikel Takt angemerkt worden. Dann muß auch der Charakter und die Schreibart des Stüks in Erwägung gezogen werden. Ein Allegro für die Kirche verträgt keine so geschwinde Bewegung, als für die Kam-

Kammer oder das Theater, und wird in einer Sinfonie geschwinder vorgetragen, als in derselben Taktart und mit denselben Notengattungen in einem Singstük oder einem gearbeiteten Trio. Hat der Künstler erst die hiezu nöthige Erfahrung, und versteht er daneben in dem Sinn der Noten zu lesen, so ist er im Stande, jedem Stük, das ihm vorgelegt wird, wenn er es nur einigermaßen aufmerksam übersehen hat, die richtige Bewegung zu geben. Stüke von sehr lebhaftem und fröhlichem Ausdruk nehmen oft noch eine geschwindere Bewegung an, als der Tonsetzer ihnen gegeben hat, und gewinnen dadurch an Ausdruk, zumal wenn sie ein oder etlichemal wiederholet werden; nur muß die Geschwindigkeit nicht so weit getrieben werden, daß die Deutlichkeit darüber verloren geht. Aber sehr langsame Stüke von pathetischem oder traurigem Ausdruk können leicht allen Ausdruk verlieren, wenn sie zu langsam vorgetragen werden. In einigen Städten Deutschlands ist es zur Mode geworden, das Adagio so langsam vorzutragen, daß man Mühe hat, die Taktschritte zu bemerken. Solcher Vortrag macht das vortrefflichste Stük langweilig und ermüdend, und gleicht dem Vortrag eines Schulmeisters, der den Psalm buchstabiret.

2) Die dem Charakter und Ausdruk des Stüks angemessene Schwere oder Leichtigkeit des Vortrags. Hievon hängt ein großer Theil des Ausdruks ab. Ein Stük von großem und pathetischem Ausdruk muß aufs schwereste und nachdrüklichste vorgetragen werden; dies geschieht, wenn jede Note desselben fest angegeben und angehalten wird, fast als wenn tenuta darüber geschrieben wäre. Hingegen werden die Stüke von gefälligem und sanftem Ausdruk leichter vorgetragen; nämlich, jede Note wird leichter angegeben, und nicht so fest angehalten. Ein ganz fröhlicher aber tändelnder Ausdruk kann nur durch den leichtesten Vortrag erhalten werden. Wird diese Verschiedenheit im Vortrag nicht beobachtet, so geht bey vielen Stüken ein wesentlicher Theil des Ausdruks verloren; und doch scheint es, als wenn heut zu Tage hierauf wenig mehr Acht gegeben werde. Gewiß ist es, daß die Manier, alles leicht und gleichsam spielend vorzutragen, so überhand genommen, und auf die Setzkunst selbst so mächtig gewirkt hat, daß man von keinem großen und majestätischen Ausdruk in der Musik etwas mehr zu wissen scheint. Man componirt für die Kirche, wie fürs Theater, weil der wahre Vortrag guter Kirchenstüke verloren gegangen, und kein Unterschied in dem Vortrag eines Kirchensolo oder einer Opernarie gemacht wird. Statt des nachdrüklichen simpeln Vortrags, der Herz und Seele ergreift, strebt jeder nach dem Niedlichen und Manierlichen, als wenn die Musik gar keinen andern Endzwek hätte, als das Ohr mit Kleinigkeiten zu belustigen. Unglüklich ist der Tonsetzer, der wirklich Empfindung fürs Große und Erhabene hat, und Sachen setzt, die schwer vorgetragen werden müssen: er findet unter hundert nicht einen, der sich in die Simplicität des Gesanges zu schiken, und jeder Note das Gewicht zu geben weiß, das ihr zukommt. Auch findet der verwöhnte Geschmak keinen Gefallen mehr an solchen Sachen, und hält es wohl gar für eine Pedanterie, mit der Musik mehr als das Ohr belustigen zu wollen.

Die Schwere oder Leichtigkeit wird größtentheils aus der Taktart des Stüks bestimmt. Je größer die Notengattungen der Taktart sind, je schwerer ist der Vortrag, und je leichter, je kleiner sie sind. Dieses ist bereits an einem andern Orte hinlänglich

lich gezeiget worden *) Wir merken hier nur noch an, daß man auch auf die Bewegung und Notengattungen des Stüks sehen muß, um dem Vortrag den gehörigen Grad der Schwere oder Leichtigkeit zu geben. Der ⅜ Takt z. B. hat einen leichten Vortrag; ist aber ein Stük in dieser Taktart mit Adagio bezeichnet, und mit Zwey- unddreyßigtheilen angefüllt, dann ist der Vortrag desselben schwerer, als er ohnedem seyn würde, aber nicht so schwer, als wenn dasselbe Stük im ¾ Takt gesetzt wäre. Ferner muß man aus der Beschaffenheit oder dem Zusammenhang der Melodie solche Stellen oder Phrasen bemerken, die vorzüglich schwer oder leicht vorgetragen seyn wollen; dadurch wird der Ausdruk verstärkt und dem Ganzen eine angenehme Schattirung gegeben. Nur in strengen Fugen und Kirchenstüken fällt diese Schattirung weg, weil sie sich nicht wol mit der Würde und der Erhabenheit des Ausdruks derselben verträgt. In solchen Stüken wird jede Note, nachdem die Taktart ist, gleichfest und nachdrüklich angegeben. Ueberhaupt wird jede Taktart in der Kirche schwerer vorgetragen, als in der Kammer, oder auf dem Theater; auch kommen die ganz leichten Taktarten in guten Kirchenstüken nicht vor.

3) Die gehörige Stärke und Schwäche. Ein Mensch, der niedergeschlagen ist, wenn er auch die nachdrüklichsten Sachen sagt, spricht in einem schwächern Ton, als ein anderer, der fröhlich oder zornig ist; hievon ist jedermann überzeugt. Da die Musik nun hauptsächlich die Schilderung der verschiedenen Gemüthsbewegungen zum Endzwek hat, so ist der gehörige Grad der Stärke oder Schwäche, worin ein Stük vorgetragen wird, ein Haupttheil des Ausdruks im Vortrage. Die Zeichen p, f, und einige andere, die zur Bezeichnung des Starken und Schwachen dienen, reichen so wenig wie die Worte, die die Bewegung bezeichnen, hin, alle Grade derselben zu bezeichnen: sie stehen oft nur da, damit nicht ganz grobe Unschiklichkeiten begangen werden möchten, indem man stark spielte, wo der Ausdruk Schwäche verlangt, oder schwach, wo man stärker spielen sollte: sie würden, wenn sie wirklich hinreichend wären, oft unter alle Noten eines Stüks gesetzt werden müssen. Dem Sänger werden sie selten vorgeschrieben, weil von ihm verlangt wird, daß er den Grad der Stärke und Schwäche aus den Worten und der darüber gelegten Melodie erkennen soll.

Jedes Stük verlangt im Vortrag einen ihm eigenen Grad der Stärke oder Schwäche im Ganzen, auf den sich die Zeichen p. f. rc. beziehen: dieser muß aus der Beschaffenheit seines Charakters und Ausdruks erkannt werden; und eine mehr oder weniger merkliche Abänderung desselben in seinen Theilen, die aus der Beschaffenheit des Gesanges erkannt wird. Einige Stüke wollen durchgängig nur mezzo forte vorgetragen seyn; andere hingegen fortissimo. Wo hierwider gefehlt wird, verliert der Ausdruk einen großen Theil seiner Kraft. Es ist falsch, wenn man glaubt, daß die Stüke, die schwer vorzutragen, auch stark, und die leichten schwach vorgetragen werden müssen. Um den Grad der Stärke oder Schwäche des ganzen Stüks zu treffen, muß man den Ausdruk, der in ihm liegt, aus den Noten lesen können, oder es einigemal in verschiedener Stärke oder Schwäche durchspielen, und auf die Verschiedenheit merken, die diese Abänderungen in dem Ausdruk zuwege bringen, bis man den Grad getroffen hat, der ihm zukommt. Aber die höchste Vollkommenheit des Ausdruks beruht auf den schiklichen

*) S. Takt.

Kammer oder das Theater, und wird in einer Sinfonie geschwinder vorgetragen, als in derselben Taktart und mit denselben Notengattungen in einem Singstük oder einem gearbeiteten Trio. Hat der Künstler erst die hiezu nöthige Erfahrung, und versteht er daneben in dem Sinn der Noten zu lesen, so ist er im Stande, jedem Stük, das ihm vorgelegt wird, wenn er es nur einigermaßen aufmerksam übersehen hat, die richtige Bewegung zu geben. Stüke von sehr lebhaftem und fröhlichem Ausdruk nehmen oft noch eine geschwindere Bewegung an, als der Tonsetzer ihnen gegeben hat, und gewinnen dadurch an Ausdruk, zumal wenn sie ein oder etlichemal wiederholet werden: nur muß die Geschwindigkeit nicht so weit getrieben werden, daß die Deutlichkeit darüber verloren geht. Aber sehr langsame Stüke von pathetischem oder traurigem Ausdruk können leicht allen Ausdruk verlieren, wenn sie zu langsam vorgetragen werden. In einigen Städten Deutschlands ist es zur Mode geworden, das Adagio so langsam vorzutragen, daß man Mühe hat, die Taktschritte zu bemerken. Solcher Vortrag macht das vortrefflichste Stük langweilig und ermüdend, und gleicht dem Vortrag eines Schulmeisters, der den Psalm buchstabiret.

2) Die dem Charakter und Ausdruk des Stüks angemessene Schwere oder Leichtigkeit des Vortrags. Hievon hängt ein großer Theil des Ausdruks ab. Ein Stük von großem und pathetischem Ausdruk muß aufs schwereste und nachdrüklichste vorgetragen werden; dies geschieht, wenn jede Note desselben fest angegeben und angehalten wird, fast als wenn tenuta darüber geschrieben wäre. Hingegen werden die Stüke von gefälligem und sanftem Ausdruk leichter vorgetragen; nämlich, jede Note wird leichter angegeben, und nicht so fest angehalten. Ein ganz fröhlicher aber tändelnder Ausdruk kann nur durch den leichtesten Vortrag erhalten werden. Wird diese Verschiedenheit im Vortrag nicht beobachtet, so geht bey vielen Stüken ein wesentlicher Theil des Ausdruks verloren; und doch scheint es, als wenn heut zu Tage hierauf wenig mehr Acht gegeben werde. Gewiß ist es, daß die Manier, alles leicht und gleichsam spielend vorzutragen, so überhand genommen, und auf die Setzkunst selbst so mächtig gewirkt hat, daß man von keinem großen und majestätischen Ausdruk in der Musik etwas mehr zu wissen scheint. Man componirt für die Kirche, wie fürs Theater, weil der wahre Vortrag guter Kirchenstüke verloren gegangen, und kein Unterschied in dem Vortrag eines Kirchensolo oder einer Opernarie gemacht wird. Statt des nachdrüklichen simpeln Vortrags, der Herz und Seele ergreift, strebt jeder nach dem Niedlichen und Manierlichen, als wenn die Musik gar keinen andern Endzwek hätte, als das Ohr mit Kleinigkeiten zu belustigen. Unglüklich ist der Tonsetzer, der wirklich Empfindung fürs Große und Erhabene hat, und Sachen setzt, die schwer vorgetragen werden müssen: er findet unter hundert nicht einen, der sich in die Simplicität des Gesanges zu schiken, und jeder Note das Gewicht zu geben weiß, das ihr zukommt. Auch findet der verwöhnte Geschmak keinen Gefallen mehr an solchen Sachen, und hält es wohl gar für eine Pedanterie, mit der Musik mehr als das Ohr belustigen zu wollen.

Die Schwere oder Leichtigkeit wird größtentheils aus der Taktart des Stüks bestimmt. Je größer die Notengattungen der Taktart sind, je schwerer ist der Vortrag, und je leichter, je kleiner sie sind. Dieses ist bereits an einem andern Orte hinlänglich

lich gezeiget worden *) Wir merken hier nur noch an, daß man auch auf die Bewegung und Notengattungen des Stüks sehen muß, um dem Vortrag den gehörigen Grad der Schwere oder Leichtigkeit zu geben. Der $\frac{3}{8}$ Takt z. B. hat einen leichten Vortrag; ist aber ein Stük in dieser Taktart mit Adagio bezeichnet, und mit Zwey- unddreyßigtheilen angefüllt, dann ist der Vortrag desselben schwerer, als er ohnedem seyn würde, aber nicht so schwer, als wenn dasselbe Stük im $\frac{3}{4}$ Takt gesetzt wäre. Ferner muß man aus der Beschaffenheit oder dem Zusammenhang der Melodie solche Stellen oder Phrasen bemerken, die vorzüglich schwer oder leicht vorgetragen seyn wollen; dadurch wird der Ausdruk verstärkt und dem Ganzen eine angenehme Schattirung gegeben. Nur in strengen Fugen und Kirchenstüken fällt diese Schattirung weg, weil sie sich nicht wol mit der Würde und der Erhabenheit des Ausdruks derselben verträgt. In solchen Stüken wird jede Note, nachdem die Taktart ist, gleichfest und nachdrüklich angegeben. Ueberhaupt wird jede Taktart in der Kirche schwerer vorgetragen, als in der Kammer, oder auf dem Theater; auch kommen die ganz leichten Taktarten in guten Kirchenstüken nicht vor.

3) Die gehörige Stärke und Schwäche. Ein Mensch, der niedergeschlagen ist, wenn er auch die nachdrüklichsten Sachen sagt, spricht in einem schwächern Ton, als ein anderer, der fröhlich oder zornig ist; hievon ist jedermann überzeugt. Da die Musik nun hauptsächlich die Schilderung der verschiedenen Gemüthsbewegungen zum Endzwek hat, so ist der gehörige Grad der Stärke oder Schwäche, worin ein Stük vorgetragen wird, ein Haupttheil des Ausdruks im Vortrage. Die Zeichen p, f, und einige andere, die zur Bezeichnung des Starken und Schwachen dienen, reichen so wenig wie die Worte, die die Bewegung bezeichnen, hin, alle Grade derselben zu bezeichnen: sie stehen oft nur da, damit nicht ganz grobe Unschiklichkeiten begangen werden möchten, indem man stark spielte, wo der Ausdruk Schwäche verlangt, oder schwach, wo man stärker spielen sollte: sie würden, wenn sie wirklich hinreichend wären, oft unter alle Noten eines Stüks gesetzt werden müssen. Dem Sänger werden sie selten vorgeschrieben, weil von ihm verlangt wird, daß er den Grad der Stärke und Schwäche aus den Worten und der darüber gelegten Melodie erkennen soll.

*) S. Takt.

Jedes Stük verlangt im Vortrag einen ihm eigenen Grad der Stärke oder Schwäche im Ganzen, auf den sich die Zeichen p. f. 2c. beziehen: dieser muß aus der Beschaffenheit seines Charakters und Ausdruks erkannt werden; und eine mehr oder weniger merkliche Abänderung desselben in seinen Theilen, die aus der Beschaffenheit des Gesanges erkannt wird. Einige Stüke wollen durchgängig nur mezzo forte vorgetragen seyn; andere hingegen fortissimo. Wo hierwider gefehlt wird, verliert der Ausdruk einen großen Theil seiner Kraft. Es ist falsch, wenn man glaubt, daß die Stüke, die schwer vorzutragen, auch stark, und die leichten schwach vorgetragen werden müssen. Um den Grad der Stärke oder Schwäche des ganzen Stüks zu treffen, muß man den Ausdruk, der in ihm liegt, aus den Noten lesen können, oder es einigemal in verschiedener Stärke oder Schwäche durchspielen, und auf die Verschiedenheit merken, die diese Abänderungen in dem Ausdruk zuwege bringen, bis man den Grad getroffen hat, der ihm zukommt. Aber die höchste Vollkommenheit des Ausdruks beruht auf den schiklichsten

Abänderungen des Stärkern und Schwächern in den Theilen eines Stüks. Oft verlangt der Ausdruk schon bei einer einzigen Note eine solche Abänderung. Ein geschikter Sänger oder Violinist preßt uns oft durch einen einzigen ausgehaltenen Ton, blos durch das allmählige Zu- und Abnehmen seiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen: wie vielmehr müssen wir nicht hingerissen werden, wenn er jeder Periode, jedem Satz und jeder Note desselben, durch die richtigsten Schattirungen des Piano und Forte, sein eigenes Licht oder Schatten giebt, wodurch Wahrheit und Leben auf alles verbreitet wird, jeder Theil des Stüks sich von den übrigen unterscheidet, und alle zur Erhöhung des Ausdruks im Ganzen beytragen? Dann glauben wir eine überirrdische Sprache zu hören, und verlieren uns ganz in Entzüken. Diese Austheilung des Lichts und Schattens im Vortrag ist nur das Werk solcher Virtuosen, die die musikalische Sprache und den Ausdruk des Vortrags völlig in ihrer Gewalt haben: denn hier ist es nicht genug, Stärke und Schwäche abzuändern, sondern sie muß durchgängig an Ort und Stelle, und allezeit in dem rechten Grade abgeändert werden. Die Regel, die der Mahler bey Austheilung seines Lichts und Schattens beobachtet, muß auch hier die Regel des Virtuosen seyn. Die Hauptnoten, die Hauptphrasen, die Hauptperioden, muß er im Lichte stellen, das ist, er muß sie mit vorzüglicher Stärke hören lassen; allem übrigen hingegen, nachdem es mehr oder weniger einem Haupttheile nahe kommt, muß er mehr oder weniger Schatten geben, nämlich in verschiedener Schwäche vortragen. Bestimmteres läßt sich hierüber nicht sagen. Wer seinen Vortrag in Absicht auf diesen Theil des Ausdruks bilden will, muß hören, fühlen und lernen.

Da die Stärke und Schwäche so viel zu dem Ausdruk im Vortrage beytragen, so ist leicht zu erachten, daß die Instrumente, auf denen gar keine, oder doch nur geringe Abänderungen des Starken und Schwachen gemacht werden können, zum ausdruksvollen Vortrag sehr unvollkommen sind. In dieser Absicht ist das in allen andern Absichten so vollkommene Clavicembal eines der unvollkommensten Instrumente.

Dieses und alles übrige, wodurch der Künstler, wenn er die übrigen Fertigkeiten besitzt, seinem Vortrag Ausdruk giebt, faßt die einzige Regel in sich: er muß sich in den Affekt des Stüks setzen. Nur alsdann, wenn er den Charakter des Stüks wol begriffen, und seine ganze Seele von dem Ausdruk desselben durchdrungen fühlt, wird er von diesen Mitteln zu seinem Endzwek, und tausend andern Subtilitäten, wodurch der Ausdruk oft noch über die Erwartung des Tonsetzers erhöhet wird, und die unmöglich zu beschreiben sind, Gebrauch machen; sie werden sich ihm während dem Spielen oder Singen von sich selbst darbieten. Er wird die Noten so ansehen, wie der gerührte Redner die Worte, nicht in sofern sie Zeichen von den Tönen sind, die er hörbar machen soll, sondern in sofern eine Anzahl derselben ihm ein Bild von diesem oder jenem Ausdruk darstellet, den er fühlt, und den er seinen Zuhörern eben so empfindbar machen will, als er es ihm selbst ist. Er wird einige Töne schleifen, andere abstoßen; einige beben, andere fest anhalten; bald den Ton sinken lassen, bald ihn verstärken. Er wird fühlen, wo er eine Note über ihre Länge halten, andere vor derselben absetzen soll; er wird sogar wo es zur Verstärkung des Ausdruks dient, eilen oder schleppen: sein Instrument oder seine Kehle wird in einem traurigen Adagio lauter rühren-

de

de klagende Töne und Fortschreitungen hören lassen, und in einem fröhlichen Allegro mit jedem Ton Freude verkündigen. Welchen Zuhörer von Gefühl wird ein solcher Vortrag eines ausdrukvollen Stüks nicht unwiderstehlich mit sich fortreißen? Ein solcher Vortrag ist es, der auch oft mittelmäßigen Stüken Kraft und Ausdruk giebt. Aber er ist auch höchst selten. Die Sucht, blos zu gefallen, woron unsre heutigen Virtuosen so sehr angestekt sind, läßt ihre Seele kalt bey jedem Vortrage; und werden sie wirklich in Empfindung gesetzt, so treiben sie Galanterie mit ihren Empfindungen. Die rührendsten und nachdrüklichsten Stüke nehmen in ihrem Vortrag einen unmännlichen, tändelnden und manierlichen Schwung. Der feine Geschmak, sagen sie, verlange, daß das Ohr geschmeichelt werde; dieses könne nicht anders, als durch mancherley neuersonnene, artige und gefällige Wendungen des Gesanges, und durch gewisse angenommene Favorit- oder Modepassagen erhalten werden; als wenn das Ohr nicht geschmeichelt würde, wenn das Herz gerührt wird. Es ist daher kein Wunder, daß es der heutigen Musik so sehr an Kraft, Nachdruk und Mannichfaltigkeit des Ausdruks gebricht, und daß sie der ältern Musik in dieser Absicht um vieles nachstehen muß, ob sie dieselbe gleich in dem sogenannten feinen Geschmak übertreffen mag. Dies sind zuverläßig die Früchte der Vernachläßigung der Ouvertüren, Partien und Suiten, die mit Tanzstüken von verschiedenem Charakter und Ausdruk angefüllet waren, wodurch die Spieler in allen Arten des Vortrags und des Ausdruks geübt, und festgesetzt wurden. Denn nichts ist wirksamer, den Vortrag des Spielers in dem Wesentlichsten, was zum Ausdruk erfodert wird, vollkommen zu bilden, als die fleißige Uebung in allen Arten der Tanzstüke*). Es versteht sich, daß hier von dem richtigen charakteristischen Vortrag derselben die Rede ist; denn so wie man heut zu Tage, hin und wieder auch von großen Capellen, eine Ouvertüre, oder die Tanzstüke eines Ballets vortragen hört, erkennt man die Pracht der Ouvertüre nicht, die daraus entsteht, daß der erste Satz derselben aufs schwerste vorgetragen, und die kurzen Noten, die darin vorkommen, aufs schärfste gerissen und abgestoßen werden, statt daß man sie heute der Bequemlichkeit oder des feinen Geschmaks wegen, vermuthlich auch aus Unwissenheit, zusammenzieht, und schleift; noch unterscheidet man in den Balleten weder die Passepied von der Menuet, noch die Menuet von der Chaconne, noch die Chaconne von der Passecaille. Wer seinen Vortrag so bilden will, daß er jeden Ausdruk annehme, lasse sich von einem hierin erfahrnen Lehrmeister, oder auch allenfalls geschikten Tanzmeister, in dem richtigen Vortrag aller Arten Tanzstüke unterrichten. Die Tanzstüke enthalten das mehreste, wo nicht alles, was unsere guten und schlechten Stüke aller Arten in sich enthalten: sie unterscheiden sich von jenen blos darin, daß sie aus vielen zusammengesetzte Tanzstüke sind, die in ein wol oder übel zusammenhängendes Ganze gebracht worden. Man sage nicht, daß die Tanzstüke keinen Geschmak haben; sie haben mehr als das, sie haben Charakter und Ausdruk. Hat der angehende Künstler erst inne, was dazu gehört, seinem Vortrag Deutlichkeit und Ausdruk zu geben, dann wird ein richtiges Gefühl und die Anhörung guter Musiken, von geschikten Männern vorgetragen, bald seinen Geschmak bilden. Was den feinen Geschmak betrifft, in sofern er blos die

*) S. Tanzstüke.

Abänderungen des Stärkern und Schwächern in den Theilen eines Stüks. Oft verlangt der Ausdruk schon bei einer einzigen Note eine solche Abänderung. Ein geschikter Sänger oder Violinist preßt uns oft durch einen einzigen ausgehaltenen Ton, blos durch das allmählige Zu- und Abnehmen seiner Stärke und Schwäche, Thränen aus den Augen: wie vielmehr müssen wir nicht hingerissen werden, wenn er jeder Periode, jedem Satz und jeder Note desselben, durch die richtigsten Schattirungen des Piano und Forte, sein eigenes Licht oder Schatten giebt, wodurch Wahrheit und Leben auf alles verbreitet wird, jeder Theil des Stüks sich von den übrigen unterscheidet, und alle zur Erhöhung des Ausdruks im Ganzen beytragen? Dann glauben wir eine überirrdische Sprache zu hören, und verlieren uns ganz in Entzüken. Diese Austheilung des Lichts und Schattens im Vortrag ist nur das Werk solcher Virtuosen, die die musikalische Sprache und den Ausdruk des Vortrags völlig in ihrer Gewalt haben: denn hier ist es nicht genug, Stärke und Schwäche abzuändern, sondern sie muß durchgängig an Ort und Stelle, und allezeit in dem rechten Grade abgeändert werden. Die Regel, die der Mahler bey Austheilung seines Lichts und Schattens beobachtet, muß auch hier die Regel des Virtuosen seyn. Die Hauptnoten, die Hauptphrasen, die Hauptperioden, muß er im Lichte stellen, das ist, er muß sie mit vorzüglicher Stärke hören lassen; allem übrigen hingegen, nachdem es mehr oder weniger einem Haupttheile nahe kommt, muß er mehr oder weniger Schatten geben, nämlich in verschiedener Schwäche vortragen. Bestimmteres läßt sich hierüber nicht sagen. Wer seinen Vortrag in Absicht auf diesen Theil des Ausdruks bilden will, muß hören, fühlen und lernen.

Da die Stärke und Schwäche so viel zu dem Ausdruk im Vortrage beytragen, so ist leicht zu erachten, daß die Instrumente, auf denen gar keine, oder doch nur geringe Abänderungen des Starken und Schwachen gemacht werden können, zum ausdruksvollen Vortrag sehr unvollkommen sind. In dieser Absicht ist das in allen andern Absichten so vollkommene Clavicembal eines der unvollkommensten Instrumente.

Dieses und alles übrige, wodurch der Künstler, wenn er die übrigen Fertigkeiten besitzt, seinem Vortrag Ausdruk giebt, faßt die einzige Regel in sich: er muß sich in den Affekt des Stüks setzen. Nur alsdann, wenn er den Charakter des Stüks wol begriffen, und seine ganze Seele von dem Ausdruk desselben durchdrungen fühlt, wird er von diesen Mitteln zu seinem Endzwek, und tausend andern Subtilitäten, wodurch der Ausdruk oft noch über die Erwartung des Tonsetzers erhöhet wird, und die unmöglich zu beschreiben sind, Gebrauch machen; sie werden sich ihm während dem Spielen oder Singen von sich selbst darbieten. Er wird die Noten so ansehen, wie der gerührte Redner die Worte, nicht in sofern sie Zeichen von den Tönen sind, die er hörbar machen soll, sondern in sofern eine Anzahl derselben ihm ein Bild von diesem oder jenem Ausdruk darstellet, den er fühlt, und den er seinen Zuhörern eben so empfindbar machen will, als er es ihm selbst ist. Er wird einige Töne schleifen, andere abstoßen; einige beben, andere fest anhalten; bald den Ton sinken lassen, bald ihn verstärken. Er wird fühlen, wo er eine Note über ihre Länge halten, andere vor derselben absetzen soll; er wird sogar wo es zur Verstärkung des Ausdruks dient, eilen oder schleppen: sein Instrument oder seine Kehle wird in einem traurigen Adagio lauter rühren-

de klagende Töne und Fortschreitungen hören lassen, und in einem fröhlichen Allegro mit jedem Ton Freude verkündigen. Welchen Zuhörer von Gefühl wird ein solcher Vortrag eines ausdrukvollen Stüks nicht unwiderstehlich mit sich fortreißen? Ein solcher Vortrag ist es, der auch oft mittelmäßigen Stüken Kraft und Ausdruk giebt. Aber er ist auch höchst selten. Die Sucht, blos zu gefallen, woran unsre heutigen Virtuosen so sehr angestekt sind, läßt ihre Seele kalt bey jedem Vortrage; und werden sie wirklich in Empfindung gesetzt, so treiben sie Galanterie mit ihren Empfindungen. Die rührendsten und nachdrüklichsten Stüke nehmen in ihrem Vortrag einen unmännlichen, tändelnden und manierlichen Schwung. Der feine Geschmak, sagen sie, verlange, daß das Ohr geschmeichelt werde; dieses könne nicht anders, als durch mancherley neuersonnene, artige und gefällige Wendungen des Gesanges, und durch gewisse angenommene Favorit- oder Modepassagen erhalten werden; als wenn das Ohr nicht geschmeichelt würde, wenn das Herz gerührt wird. Es ist daher kein Wunder, daß es der heutigen Musik so sehr an Kraft, Nachdruk und Mannichfaltigkeit des Ausdruks gebricht, und daß sie der ältern Musik in dieser Absicht um vieles nachstehen muß, ob sie dieselbe gleich in dem sogenannten feinen Geschmak übertreffen mag. Dies sind zuverläßig die Früchte der Vernachläßigung der Ouvertüren, Partien und Suiten, die mit Tanzstüken von verschiedenem Charakter und Ausdruk angefüllet waren, wodurch die Spieler in allen Arten des Vortrags und des Ausdruks geübt, und festgesetzt wurden. Denn nichts ist wirksamer, den Vortrag des Spielers in dem Wesentlichsten, was zum Ausdruk erfodert wird, vollkommen zu bilden, als die fleißige Uebung in allen Arten der Tanzstüke*). Es versteht sich, daß hier von dem richtigen charakteristischen Vortrag derselben die Rede ist; denn so wie man heut zu Tage, hin und wieder auch von großen Capellen, eine Ouvertüre, oder die Tanzstüke eines Ballets vortragen hört, erkennt man die Pracht der Ouvertüre nicht, die daraus entsteht, daß der erste Satz derselben aufs schwerste vorgetragen, und die kurzen Noten, die darin vorkommen, aufs schärfste gerissen und abgestoßen werden, statt daß man sie heut der Bequemlichkeit oder des feinen Geschmaks wegen, vermuthlich auch aus Unwissenheit, zusammenzieht, und schleift; noch unterscheidet man in den Balleten weder die Passepied von der Menuet, noch die Menuet von der Chaconne, noch die Chaconne von der Passecaille. Wer seinen Vortrag so bilden will, daß er jeden Ausdruk annehme, lasse sich von einem hierin erfahrnen Lehrmeister, oder auch allenfalls geschikten Tanzmeister, in dem richtigen Vortrag aller Arten Tanzstüke unterrichten. Die Tanzstüke enthalten das mehreste, wo nicht alles, was unsere guten und schlechten Stüke aller Arten in sich enthalten: sie unterscheiden sich von jenen blos darin, daß sie aus vielen zusammengesetzte Tanzstüke sind, die in ein wol oder übel zusammenhängendes Ganze gebracht worden. Man sage nicht, daß die Tanzstüke keinen Geschmak haben; sie haben mehr als das, sie haben Charakter und Ausdruk. Hat der angehende Künstler erst inne, was dazu gehört, seinem Vortrag Deutlichkeit und Ausdruk zu geben, dann wird ein richtiges Gefühl und die Anhörung guter Musiken, von geschikten Männern vorgetragen, bald seinen Geschmak bilden. Was den feinen Geschmak betrifft, in sofern er blos die

*) S. Tanzstüke.

Kitzelung des Ohrs zum Endzwek hat, den kann er sich leicht nebenher erwerben; er ist so schwer nicht; und die Gelegenheit dazu wird ihm in den wöchentlichen Concerten, oder an Höfen, nicht fehlen. Der gute Geschmak verlangt aber, daß er von diesem nur einen sehr mäßigen Gebrauch mache. Dem angehenden Sänger rathen wir, sich unabläßig in dem guten Vortrag aller Arten von Liedern zu üben; sie sind in allen Absichten für ihn eben das, was die Tanzstüke den Spielern sind, und bedürfen daher keiner weitern Anpreisung.

Die Schönheit, als die letzte Eigenschaft des guten Vortrages, die wir noch zu berühren haben, ist zum Theil schon in jedem Vortrag, der Deutlichkeit und Ausdruk hat, inbegriffen: denn wer wird einem solchen Vortrag alle Schönheit absprechen? Sie macht aber eine besondere Eigenschaft des Vortrages aus, in sofern sie auf gewisse von der Deutlichkeit und dem Ausdruk unabhängige Annehmlichkeiten abzielt, die dem Vortrag überhaupt einen größern Reiz geben; oder in sofern sie Verzierungen in der Melodie anbringt, die dem Charakter und Ausdruk des Stüks angemessen sind, und wodurch die Geschiklichkeit desjenigen, der ein Stük vorträgt, in ein grösseres Licht gesetzt wird. Die Annehmlichkeiten der erstern Art sind:

1) Ein schöner Ton des Instruments oder der Stimme, der, wie eine klare helle Aussprache in der Rede, den Vortrag ungemein verschönert. Mancher hat einen schönen Ton, ohne daß er sich viele Mühe darum gegeben hat; andre erlangen ihn erst durch vielfältige Bemühungen; und andere erhalten ihn niemals ganz schön. Der schönste Ton ist aber der, der jeden Ton des Ausdruks annimmt, und in allen Schattirungen des Forte und Piano gleichklar und helle bleibt. Diesen muß der Künstler durch unabläßige Uebungen zu erlangen suchen.

2) Eine Ungezwungenheit und Leichtigkeit des Vortrages durchs ganze Stük. Der Künstler thut allezeit besser, solche Stüke vorzutragen, denen er vollkommen gewachsen ist, als solche, die er nur mit Anstrengung aller seiner Kräfte gut vorzutragen im Stande ist. Zu geschweigen, daß er nicht allezeit gleich aufgelegt, oder auch wol furchtsam seyn kann, wodurch er leicht alles verderben könnte: so ist überhaupt ein völlig ungezwungener Vortrag jedem Zuhörer so angenehm, daß er weit lieber ein leichteres Stük so, als ein schweres Stük mit Mühe vortragen hört. Er faßt überdem in dem erstern Fall einen höhern Begriff von der Geschiklichkeit des Künstlers, weil er aus der Leichtigkeit seines Vortrages auf seine übrigen größern Fertigkeiten schließt, als in dem andern, wo er bald bemerkt, daß seine Kräfte sich nicht weiter erstreken.

3) Kann zu diesen Annehmlichkeiten des Vortrags füglich eine anständige Stellung oder Bewegung des Körpers gerechnet werden. Es ist höchst unangenehm, wenn man den Mann, der uns durch seine Töne bezaubert, nicht ansehen darf, ohne zu lachen oder unwillig über ihn zu werden. Ist diesem der gröste Virtuos ausgesetzt, wie vielmehr der mittelmäßige? Man schütze nicht die Schwirrigkeiten vor, die ohnedem nicht herausgebracht werden können. Bach, der grosse Joh. Seb. Bach, hat, wie alle, die ihn gehört haben, einmüthiglich versichern, niemals die geringste Verdrehung des Körpers gemacht; und man hat kaum seine Finger sich bewegen sehen. Was sind doch alle heutigen Schwierigkeiten, auf allen Instrumenten und allen Singstimmen gegen die, die dieser Mann vor dreyßig Jahren auf dem Clavier

Clavier und auf der Orgel vorgetragen hat? Eher ließen sich gewisse leichte Bewegungen, die die Empfindung, wovon der Künstler beseelt ist, ihm ohne sein Wissen ablokt, entschuldigen. Aber weit gefehlt, daß wir den jungen Künstler hierauf aufmerksam machen sollten, rathen wir ihm vielmehr, sich gleich anfangs an eine ruhige und anständige Stellung zu gewöhnen, und sich nicht mehr zu bewegen, als unumgänglich zu dem Vortrag nöthig ist. Jedermann wird ihm alsdann, wenn sein Vortrag sonst gut ist, mit desto mehr Vergnügen zuhören, und zusehen. Daß diese Anmerkung den Theatersänger nicht angehe, bedarf wol keiner Erklärung.

Diese Annehmlichkeiten gehen den Vortrag überhaupt an, und sind bey allen Stüken von allem und jedem Charakter und Ausdruk von gleicher Erheblichkeit. Ganz anders verhält es sich mit den Verzierungen. Hierunter gehören: 1) alle Manieren, die der Tonsetzer nicht angezeiget hat, und Veränderungen ganzer Säze; diese können nur in gewissen Stüken, wo sie wirklich zur Verschönerung des Ausdruks dienen, angebracht werden: dergleichen sind die von zärtlichem, gefälligem, munterm Charakter und Ausdruk. In solchen Stüken können gute Verzierungen wesentlich werden. Sie müssen aber mit Maaße und nur da angebracht werden, wo der Tonsetzer einen schiklichen Ort für sie gelassen hat: sie müssen von Bedeutung seyn, und den Charakter und Ausdruk des Ganzen annehmen, nicht alltägliche Schlendrians, die allenthalben angebracht werden können, und nirgends von Bedeutung sind; sie müssen ferner nicht wider die Regeln des reinen Satzes stoßen; sie müssen endlich mit der größten Delikatesse vorgetragen werden. Hiezu gehört aber Fertigkeit, Geschmak und Kenntniß der Harmonie. Wer diese nicht in einem hohen Grade besitzt, sollte es sich niemals einfallen lassen, Veränderungen in einem Stük anzubringen; statt den Ausdruk zu verschönern, wird er ihn vielmehr verunstalten. Der Zuhörer von großem Geschmak hält sich überhaupt an dem Wesentlichen des Ausdruks, und hört auf die Verzierungen der Melodie nur obenhin, wenn sie gut sind; aber er wird aufs höchste unwillig, wenn sie nur einigermaßen schlecht sind. Dann giebt es Melodien, die schon an und für sich so schön sind, daß der geringste Zusatz von fremder Schönheit ihnen alle eigenthümliche Schönheit benimmt. Ja einige Tonsetzer sind in ihrer Schreibart so exact, daß sie alle und jede Verzierungen selbst anzeigen, und in Noten aussetzen: werden hier Manieren auf Manieren, Veränderungen auf Veränderungen gehäuft, so kommt eine baroke Schönheit zum Vorschein, die mit Schellen und tausend bunten Farben behangen ist. Ueberhaupt vertragen alle Stüke von pathetischem, großem und ernsthaftem Charakter und Ausdruk, die schwer und nachdrüklich vorgetragen seyn wollen, durchaus keine Verzierungen. Bey diesen ist es Schönheit, daß sie gerade so vorgetragen werden, als sie geschrieben sind; zumal strenge und ausgearbeitete Stüke: desgleichen alle Stüke von sehr rührendem Ausdruk; es sey denn, daß der Tonsetzer eine nachläßige Schreibart affectirt, wo gewisse kleine Veränderungen der vorgeschriebenen Melodie, und hinzugefügte Manieren, des guten Gesanges wegen, nothwendig werden.

2) Die Fermaten und Cadenzen. Wir wollen hier weder untersuchen, in wiefern sie überhaupt natürlich oder unnatürlich, dem Ausdruk zum Schaden oder Nutzen sind, noch darüber seufzen, wie sehr ihr übertrie-

denen Gebrauch wider alle gesunde Vernunft streitet*). Das Uebel ist einmal eingerissen. Jeder Sänger oder Spieler will zeigen, daß er Fermaten und Cadenzen machen kann. Es ist wahr, sie werden ihm insgemein von dem Tonsetzer angezeiget; aber da die Ausführung derselben lediglich seiner Phantasie überlassen ist, so ist offenbar, daß der Tonsetzer bey den Zeichen derselben nichts weiter denket, als: da doch Fermaten und Cadenzen gemacht werden müssen, so mag es hier geschehen. Sie sind folglich zum Ausdruk nicht nothwendig, und gehören unter die Verzierungen des Gesanges. Will der Sänger oder Spieler nun wirklich einen guten Gebrauch hievon machen, so muß es ihm nicht gleich seyn, wie er sie mache, vielweniger muß er dabey blos die Fertigkeit seiner Kehle oder seiner Finger zeigen wollen, denn dadurch wird er den Seiltänzern ähnlich: sondern er muß ihnen den Charakter und Ausdruk des ganzen Stüks geben, und alles weglassen, was in diesen Charakter und Ausdruk nicht einstimmet; daneben müssen sie einen wolklingenden, singenden und harmonisch richtigen Gesang haben, der das Gefühl der anschlagenden Harmonie, wenigstens des Baßtones über den die Fermate oder die Cadenz zusammengesetzt wird, nicht aus dem Gefühle bringt; sie müssen an sich so voller Affekt seyn, und mit so vielem Affekt vorgetragen werden, daß der Mangel der Taktbewegung ihnen ganz natürlich wird; und endlich müssen sie nicht zu lang seyn, damit die Taktbewegung des Stüks nicht aus dem Gefühle gebracht werde. Bey Fermaten ist oft ein einziger affektvoller Ton, der etwas lange ausgehalten wird, und auf den ein paar kürzere folgen, die die Fermate beschliessen, hinlänglich. Diese Eigenschaften geben den Cadenzen und Fermaten einen Werth, und machen sie zu einem übereinstimmenden Theil das Ganzen; alsdann können sie als Verstärkungen des Ausdruks angesehen werden, und der gute Geschmak wird sich nicht mehr durch ihren Gebrauch beleidiget finden. Wie viel Spieler oder Sänger von Profeßion sind aber Tonsetzer genug, dergleichen aus dem Stegreif zu machen?

*) S. Cadenz 1 Th. S. 431.

Hieraus erhellet, daß die Schönheit des Vortrages nur alsdann von Werth sey, wenn sie der Deutlichkeit und dem Ausdruk zugesellet wird.

Man begreift leicht, daß, wer diesen Stüken in allem, was er spielt oder singt, es sey leicht oder schwer, vollkommen Genüge leistet, nicht allein eine zur Musik geschaffene Seele, nämlich eine solche, die die verborgensten Schönheiten der Kunst zu entdeken und zu fühlen im Stande ist, besitzen und von der Setzkunst selbst, wenigstens von den Regeln der Harmonie unterrichtet seyn muß, sondern auch erst durch unablässige Uebung und große Erfahrung seinen Vortrag zu dieser Vollkommenheit gebracht haben kann. Doch ist hier allerdings ein Unterschied zu machen, unter solchen, die blos einige auswendig gelernte Stüke, die ihnen von guten Meistern gelehret worden, gut vorzutragen im Stande sind, außerdem aber weiter keinen ihnen eigenen guten Vortrag haben; und unter solchen, die ihren Vortrag schon gebildet haben, und im Stande sind, alles, was ihnen vorgelegt wird, und nicht außerordentliche Kräfte erfordert, deutlich, ausdruksvoll und schön vorzutragen. Jene sind entweder noch Schüler, die sich in dem guten Vortrag unterrichten lassen, oder aus der Schule gelaufene Halbvirtuosen, die die Welt mit ihrer eingebildeten Virtù zu blenden gedenken: diese hingegen sind es, die den Namen der wahren Virtuosen verdienen; und unter diesen

sen gebühret denen der höchste Rang, die neben dem guten Vortrag die mehreste Fertigkeit im Notenlesen und in der Ausführung haben.

Was bey dem Vortrag des Recitativs, der eine eigne Art ausmacht, besonders zu beobachten ist, ist schon im Art. Singen angezeigt worden.
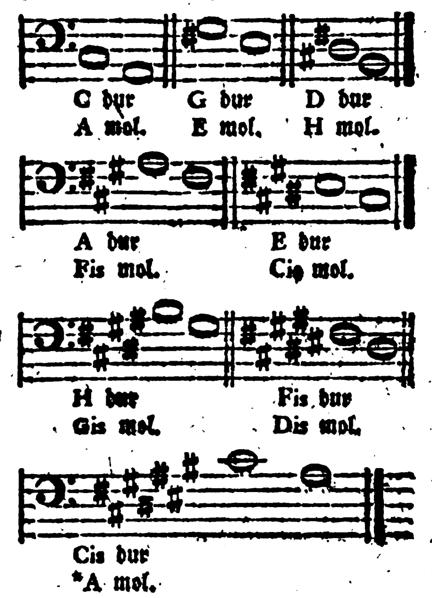
Von dem Vortrage in der Musik überhaupt handeln: Gedanken über die Execution, oder Ausführung musikal. Stücke, ein Auff. im krit. Musikus an der Spree, S. 207. 215. 223. — Anmerk. über den musikal. Vortrag, in A. Hillers Wöchentl. Nachrichten, v. J. 1766. S. 167. Vom J. 1767. S. 89 und 110. — Ein Aufsatz im 1ten St. der Wahrheiten, die Musik betreffend, Frft. 1779. 8. —

Wegen des Vortrages, in Ansehung einzeler Instrumente, s. den Art. Instrumentalmusik.

Vorzeichnung.
(Musik.)

Die Art, wie man in geschriebenen Tonstüken durch die Zeichen * und b, im Anfang jedes Notensystems den Hauptton bezeichnet, in dem das Stük gesetzt ist. Nach der einmal eingeführten Art die Noten zu schreiben, stellen die auf und zwischen die Linien gesetzten Noten, wenn keine andere Zeichen dabey sind, blos die Töne der diatonischen Leiter C, D, E, F, G, A, H c u. s. f. vor; braucht maan andere Töne, so müssen sie durch *, oder b, die auf oder zwischen den Linien stehen, angezeiget werden. Aber derselbe Ton kann sowol durch *, als durch b angezeiget werden; denn sowol *D, als bE, bezeichnen die vierte Sayte unsers zusammengesetzten Systems, die einen halben Ton höher als D, und einen halben Ton tiefer als E ist. Daher kommt die Verschiedenheit der Vorzeichnung. Folgende Methode, die Vorzeichnung jenes Tones am natürlichsten zu bewerkstelligen, scheinet den Vorzug vor allen andern zu verdienen.
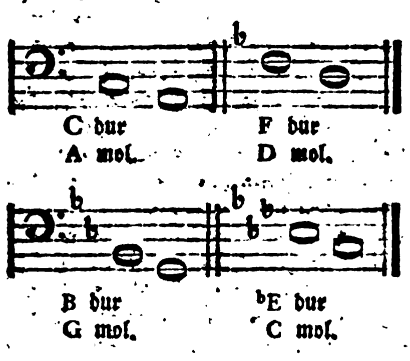
Um zu wissen, wo und wie viel * vorzuzeichnen seyen; so fange man bey dem Ton C dur, der gar keiner Vorzeichnung bedarf, an, und gehe davon auf die Durtöne in der Ordnung der steigenden Quinten, nämlich von C dur nach G dur; von da nach D dur; denn A dur u. s. f. und setze mit Beybehaltung der Vorzeichnung des vorhergehenden Tones, vor die Septime jedes Tones, ein *; so bekommt man der Ordnung nach die wahre Vorzeichnung aller dieser Töne in der grossen Tonart, und zugleich die Vorzeichnung für die weiche Tonart ihrer Unterterzen, wie aus folgender Vorstellung erhellet:
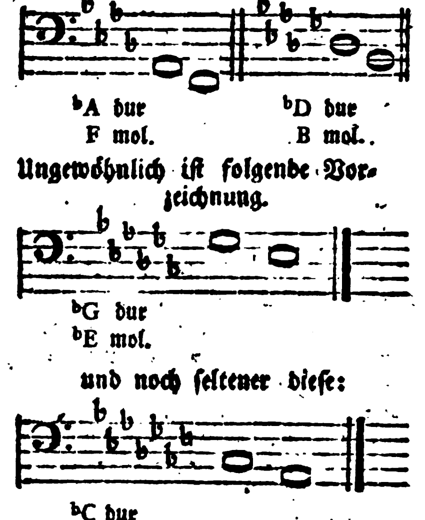


Das letztere ist schon etwas ausserordentlich.

Mit der Vorzeichnung durch b, nimmt man die Töne, wie die Ordnung

nung der absteigenden Quinten sie angiebt, und setzet jedesmal vor die Quarte des Tones ein b; wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist: so bekommt man wie vorher die beste Vorzeichnung dieser Töne in der harten, und ihrer Unterterzen in der weichen Tonart.





Ungewöhnlich ist folgende Vorzeichnung.

und noch seltener diese:

W.

Wahl.
(Schöne Künste.)

Es ist zu einem vollkommenen Künstler nicht genug, daß er alle Talente und Fertigkeiten besitze, den Gegenstand, den er sich zu bearbeiten vorgenommen hat, auf das genaueste darzustellen; er muß auch den Werth des Gegenstandes, und seine Tüchtigkeit in Rüksicht auf den Geschmak zu beurtheilen wissen. Es giebt Gegenstände, die der Bearbeitung der Kunst nicht werth sind; und andere, die zwar nach dem innern Werth schätzbar, aber so beschaffen sind, daß sie durch keine Bearbeitung zu Werken des Geschmaks werden können. Der Mahler, der in der höchsten Vollkommenheit der Kunst einen Gegenstand mahlte, den kein Mensch in der Natur zu sehen verlangte, hat seine schätzbaren Talente so übel angewandt, als jener Thor, der die Kunst gelernt hatte, ein Hirsenkorn allemal durch ein Nadelöhr zu werfen. In gleichem Falle wäre der Redner, oder Dichter, der uns in den schönsten Worten und Perioden, oder in den wolklingendsten Versen und mit der höchsten Leichtigkeit des Ausdruks, Sachen sagte, die kein Mensch hören möchte. Auf der andern Seite würde der beste Künstler sich vergeblich bemühen, einen unästhetischen Stoff zu einem Werk der Kunst zu bilden. Die an sich vortreffliche Geschichte des Herodotus,

in

in den schönsten Versen vorgetragen, würde, wie Aristoteles sagt, dennoch kein Gedicht seyn.

Hieraus folget, daß der Künstler sowol seinen Stoff überhaupt, als jeden Theil desselben in einer doppelten Absicht zu beurtheilen, und zu wählen habe. Einmal muß er darauf sehen, daß er keinen der Bearbeitung unwürdigen Stoff wähle.

Man muß für alle Künste zur Hauptmaxime der Wahl machen, was Vitruvius von Gemählden sagt: sie seyen nichts werth, wenn sie nur durch Kunst gefallen *).

Hievon haben wir im Artikel Künste hinlänglich gesprochen, und wollen unsre Künstler zum Ueberfluß noch auf die gute Lehre verweisen, die Cicero dem Redner giebt **). Hernach aber muß der Künstler auch überlegen, ob der Stoff überhaupt, und jeder Theil desselben sich ästhetisch bearbeiten lasse, um ein Gegenstand des Geschmaks zu werden. Zu jenem wird Verstand und Beurtheilung, zu diesem Geschmak erfordert. Mengs hat angemerkt, daß Albert Dürer die Kunst der Zeichnung eben so sehr in seiner Gewalt gehabt als Raphael, aber in Absicht auf den Geschmak nicht so gut zu wählen gewußt habe, als dieser. Oft findet ein Dichter ein Gleichniß, das vortreflich paßt, und dennoch nicht kann gebraucht werden, weil es dem guten Geschmak entgegen ist. Darum sagt Horaz vom guten Künstler:

— quae
Desperat tractata nitescere posse, relinquit.

Der Künstler muß also nirgends leichtsinnig, oder unbedachtsam das erste, was sich seiner Vorstellungskraft darbietet, nehmen; sondern allemal mit Sorgfalt untersuchen, ob es das ist, was es seyn soll, ob es schon in seiner natürlichen Beschaffenheit hinlängliche ästhetische Kraft hat, und ob es so ist, wie der gute Geschmak es erfordert. Je mehr Beurtheilung und Geschmak er hat, je besser wird er in beyden Absichten wählen.

Noch ist bey der Wahl der Materie überhaupt auch darauf zu sehen, ob sie zu der besondern Gattung des Werks, wofür sie dienen soll, bequem und schiklich sey. Es giebt Handlungen, die sich sehr gut zur Tragödie schiken, und schlecht zur Epopöe, und umgekehrt; Empfindungen, die man vortrefflich in einem Liede, und nicht wol schiklich in einer Ode vortragen könnte. Ist der Stoff nicht nur überhaupt interessant, zur ästhetischen Bearbeitung tüchtig, sondern auch noch für die Form des Werks schiklich; so wird einem guten Künstler die Ausführung nicht mehr schwer werden.

— Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.

Die Dichter haben grössere Sorgfalt bey der Wahl nöthig. Der Mahler, der übel gewählt hat, gefällt noch immer, wenn die Arbeit vollkommen ausgeführt, oder wenn der Gegenstand vollkommen dargestellt ist. Nicht darum, wie Du Bos meint, weil es schwerer ist, gut zu zeichnen, und zu mahlen, als einen guten Vers zu machen; sondern deswegen, weil eine vollkommene Nachahmung der Aehnlichkeit halber Wohlgefallen erwekt.

*) Neque enim picturae probari debent — si factae sunt elegantes ab arte. Vitr. L. VII. c. 5.

**) Sumendae res erunt aut magnitudine praestabiles, aut novitate primae, aut genere ipso singulares. Neque enim parvae, nec usitatae, neque vulgares admiratione, aut omnino laudis dignae videri solent. Cic. in Bru

welt*). In sofern aber der Dichter schildern will, hat er eben den Vortheil, daß gute Schilderungen auch von schlechten Sachen gefallen, mit dem Mahler gemein. Die Schilderung des alten Buches in Boileaus Lutrin gefällt gerade aus dem Grunde, warum eine vollkommen gemahlte Kröte gefallen würde.

Der eben angeführte Schriftsteller untersucht in einem besondern Abschnitt seines vortrefflichen und überall bekannten Werks über die schönen Künste**), was einen Stoff für die Dichtkunst und für die Mahlerey, vorzüglich tüchtig mache. Aber er scheinet diese Materie nicht in das helleste Licht gesetzt zu haben. Man kann die vorzügliche Brauchbarkeit eines Stoffs für jede Kunst durch das, was jeder Kunst wesentlich ist, genauer bestimmen. Für die Musik schiket sich nichts, als Aeußerungen der Leidenschaften; sie kann ihrer Natur nach weder Gedanken noch sichtbare Gegenstände schildern***). Für den epischen Dichter ist die Schilderung einer Scene, wo viel Menschen zugleich müssen beobachtet werden, wenn man den zwekmäßigen Eindruk davon haben soll, ungleich weniger schiklich, als für den Mahler; und die Aussicht, die ein Landschaftmahler vorzüglich wählen könnte, weil sie im Ganzen übersehen die beste Wirkung thut, möchte sich sehr schlecht für den schildernden Dichter schiken. So hat jede Kunst etwas, das die Wahl des Gegenstandes bestimmen kann. Wir haben aber das, was wir hierüber anzumerken hätten, theils in den Artikeln über besondere Künste, theils in denen über die besondern Gattungen der Kunstwerke, bereits angeführt.

*) S. Aehnlichkeit.

**) Reflexions sur la poesie et la peinture, Sect. XIII.

***) Man sehe, was aus diesem Grund über die Wahl des Stoffs für die Oper, in dem Artikel Oper ist erinnert worden.

Wahrheit.
(Schöne Künste.)

Ist Richtigkeit unsrer Vorstellungen. Diese sind wahr, wenn das, was wir für möglich oder wirklich halten, in der That so ist; falsch und irrig sind sie, wenn das, was wir für möglich oder wirklich halten, es nicht, oder nicht in der Art ist, wie wir es uns vorstellen. Wahrheit ist also Vollkommenheit. Irrthum Unvollkommenheit unsrer Erkenntniß; durch jene bekommen unsre Begriffe, Gedanken und Urtheile die Realität, Wirklichkeit oder Währung*), die den Probierstein aushalten; durch diesen sind sie schimärisch, eingebildet, ungegründet, oder gar widersprechend. Wahrheit wird auch von der Vollkommenheit einer Schilderung, Abbildung oder Beschreibung gebraucht. Beyde Bedeutungen kommen im Grund nur auf eine. Denn unsre Vorstellungen sind auch Abbildungen aus einer möglichen, oder wirklichen Welt. Daher nennt Leibnitz die Begriffe und Gedanken Abbildungen des Zusammengesetzten in dem Einfachen.

Ehe wir von dem Verhältniß der Wahrheit gegen die schönen Künste sprechen können, müssen wir sie in ihrem allgemeinen Verhältniß gegen den Geist betrachten. Von unsern Vorstellungen hängen die meisten, wenigstens die wichtigsten unsrer Empfindungen ab, und unsre Handlungen bekommen ihre Richtung von ihnen. Irrthum oder falscher Wahn erzeuget eitle, wie von leeren Phantomen verursachte Empfindungen. Vergnügen und Verdruß, die sie mit sich

*) Währung bedeutet auch die völlige Richtigkeit des Inhalts der Metalle und Münzen. Währung, Wahrheit, und Gewähre, sind Wörter von einer Stammwurzel.

sich führen, sind vergeblich; und verlohren sind die Handlungen, die von Irrthum ihre Richtung bekommen. Umsonst und eitel ist Freude und Traurigkeit, die von Aberglauben und falschem Wahn erzeuget wird, wie die Freude eines Dürftigen, der im Traume reich geworden; Handlungen und Unternehmungen, die von Irrthum geleitet werden, sind mühsame Reisen, nach eingebildeten Ländern, sie führen nicht zum Zwecke.

Höchst wichtig, vielleicht allein wichtig ist also die Wahrheit dem Menschen; und seinem wahren innerem Interesse kann nichts mehr entgegen seyn, als Irrthum. Keine Wohlthat ist größer, als den Irrenden zurecht zu weisen; keine Missethat strafbarer, als Menschen in Irrthum zu verleiten. Der Geist des Menschen kennet kein anderes Gut, als Wahrheit; und Irrthum ist das einzige Uebel, das ihn betreffen kann. Alles sittliche Elend hat seinen Ursprung darin.

Weil die Wahrheit das einzige Gut des menschlichen Geistes, seine wirkliche Nahrung ist: so muß auch alles, was die schönen Künste dem Verstand und der Einbildungskraft vorlegen, auf Wahrheit gegründet seyn. Der unmittelbare Zwek der schönen Künste ist Lebhaftigkeit, oder Stärke der Vorstellung; durch die Bearbeitung des Künstlers bekommen unsre Vorstellungen Kraft, Leben und Wirksamkeit. Wären sie falsch, oder zielten sie auf Irrthum ab: so würden sie um so viel schädlicher, je lebhafter wir sie gefaßt haben. Darum ist Kenntniß und Liebe der Wahrheit eine wesentliche Eigenschaft eines rechtschaffenen Künstlers; und sehr richtig urtheilte jener Spartaner, der einem Sophisten, welcher sich rühmte, seine Zuhörer alles glauben zu machen, was er wollte, antwortete: Beym Himmel! es giebt keine Kunst, und es wird nie eine Kunst seyn, deren Grund nicht Wahrheit sey *). Der Künstler, der die Wahrheit nicht kennt, oder sie gering schätzt, ist ein desto gefährlicherer Mensch; weil das, was er uns sagt, oder vorhält, starken Eindruk auf uns macht.

Je grösser die eigentlichen Kunsttalente sind, je wichtiger ist es, daß der Künstler die Wahrheit erkenne und liebe. Zwar liegt die Erforschung und Entdekung der Wahrheit außer der Kunst; sie ist der Zwek der Philosophie: aber wichtige Wahrheiten fühlbar zu machen, ihnen eine wirkende Kraft zu geben, sie dem Geist unauslöschlich einzuprägen, dies ist die edelste Anwendung der Kunst. Es ist noch zweifelhaft, ob der Philosoph, der wichtige Wahrheiten entdeket, oder der Künstler, der sie der Menge fühlbar macht, und sie zum Gebrauch ausbreitet, dem menschlichen Geschlecht einen wichtigern Dienst leiste. Die Werke der Kunst, die Irrthum, falsche Meinungen oder Vorurtheile über wichtige Gegenstände begünstigen, gleichen einer äusserlich schönen und Lüsternheit erwekenden Frucht, die vergiftet ist; den Künstler aber, der seine Talente auf einen schimärischen, nicht auf Wahrheit, oder Realität gegründeten Stoff verwendet; der seine Vorstellungen aus einer nicht wirklichen, sondern blos eingebildeten Welt nimmt, und ihnen keine Beziehung auf die wirkliche giebt, können wir in keinen höhern Rang stellen, als den, den wir den Dienern der Ueppigkeit anweisen, die die Tafeln der Reichen mit Früchten versehen, die aus Wachs gemacht sind.

Damit wollen wir dem Künstler der blos erdichteten, aus einer nur in seiner Phantasie vorhandenen Welt genommenen Stoff keinesweges verbieten. Er kann uns Scenen aus einer

* Plutarch. Apophth.

einer Feenwelt schildern, kann Thiere reden lassen, kann ein Elysium und einen Tartarus, ein Paradies und eine Hölle bilden, wie es seine Phantasie verlangt; aber unter dieser äussern Schale muß Wahrheit liegen; wir müssen in dem Bilde der erdichteten Welt die wahre sehen können. Nur der Stoff ist schimärisch und ohne Wahrheit, in dem wir nichts von der Beschaffenheit der wahren Welt erkennen; der ein bloßer Traum ohne Deutung ist. Dieses bedarf keiner umständlichen Erklärung; denn für den Künstler, der hieraus noch nicht merken kann, was wir durch einen erdichteten, aber sich auf Wahrheit beziehenden Stoff verstehen, ist dieses Werk nicht geschrieben.

Wahrheit muß also bey jedem Werke der Kunst zum Grunde liegen; und je wichtiger, je brauchbarer diese Wahrheit ist, je schätzbarer ist sein Stoff. Der Künstler also, der auf die Hochachtung der Welt einen Anspruch machen will, frage sich selbst, so oft er ein Werk an den Tag legt, was wirst du nun damit ausrichten? Wozu wird das, was du andern so lebhaft in den Geist und in die Phantasie einprägest, dienen? Ueber welche Angelegenheit werden die Menschen nun richtiger, oder wirksamer denken, als vorher; welchen nützlichen Begriff werden sie sich nun lebhafter vorstellen, welche heilsame Empfindung wird ihnen gewöhnlicher werden? Was wirst du überhaupt in den Vorstellungen der Menschen berichtiget, oder aufgeklärt, oder wirksam gemacht haben? Ist der Künstler ein Mann von Verstand und Kenntniß, so werden dergleichen Untersuchungen ihm über den Werth seiner Arbeiten das nöthige Licht geben.

Wahrheit, auch ohne Rüksicht auf ihre Brauchbarkeit, in sofern sie Vollkommenheit der Schilderung oder Vorstellung ist, gehört zum ästhetischen Stoff, weil sie Vergnügen wirkt. Ein an sich gleichgültiger in der Natur vorhandener Gegenstand, den ein Mahler nach der völligen Wahrheit geschildert hat, macht allemal Vergnügen: und es ist um so viel größer, je schwerer es ist, die Wahrheit der Schilderung zu erreichen, weil dazu mehr Talent, mehr Vollkommenheit im Künstler erfordert wird. Wenn es also Vergnügen macht, eine Landschaft in der völligen Wahrheit der Natur von dem Mahler geschildert zu sehen, und wenn das Vergnügen noch größer ist, einen lebenden Menschen nicht blos in seiner äußern Gestalt, sondern nach seinem Charakter, und mit seinen Gedanken im Gemählde zu erbliken, so muß das größte Vergnügen daraus entstehen, wenn die redenden Künste schwere, sehr verwikelte Begriffe, und schwer zu entdekende Wahrheiten, leicht und einleuchtend darstellen; denn dazu scheinen die größten und wichtigsten Talente erfordert zu werden. Wenn wir gewisse sehr verwikelte Gegenstände der sittlichen Welt lange mit Aufmerksamkeit und Nachforschen betrachtet und untersucht haben, ohne ihre wahre Beschaffenheit erkannt zu haben, oder ohne daß es uns geglükt hat, unser Urtheil darüber auf eine befriedigende Weise festzusetzen: so macht es uns ein ausnehmendes Vergnügen, wenn ein tiefer denkender und glüklicher forschender Kopf uns auf einmal den Gegenstand in einem hellen und faßlichen Lichte zeiget. Kein Künstler hat es so wie der Redner und Dichter in seiner Gewalt, uns durch Entdekung oder Vortrag der Wahrheit mit Lust und Vergnügen zu durchdringen.

Mich dünkt, daß man den Dichtern, die uns abstracte und speculative Wahrheiten, deren Entdekung selbst dem Philosophen die größte Mühe macht, sehr einleuchtend vortragen, zu wenig Recht wiederfahren läßt. Nach meinen Begriffen ist Pope in

in seinem Versuch vom Menschen kein geringerer Dichter, als Homer in seinen mit Recht bewunderten Schilderungen der Menschen und der Sitten. Man muß bedenken, was für erstaunliche Schwierigkeit es hat, Wahrheiten von der Art, wie die tiefen philosophischen Speculationen über die sittliche Beschaffenheit der Welt sind, sich einfach, hell und höchst faßlich vorzustellen. Wir treffen oft bey Pope, Haller, Juvenal, Horaz und andern Dichtern kurze Denksprüche, Lehren und Bilder an, die uns eine Menge Gedanken, die wir lange sehr unbestimmt, verworren, dunkel und schwankend gefaßt hatten, in einem überaus hellen Licht und in der höchsten Einfalt darstellen, und die wir für bewundrungswürdige Schilderungen der Wahrheit halten müssen. Daß sie als ästhetische Gegenstände weniger geschätzt werden, als poetische Schilderungen sichtbarer Gegenstände, kommt blos daher, daß weniger Menschen im Stande sind, ihre Wahrheit einzusehen, als die Wahrheit dieser andern Schilderungen bekannterer Gegenstände.

* * *

Von der Wahrheit, in Beziehung auf die schönen Künste überhaupt, handeln, unter mehrern: J. Riedel (Im 12ten Abschn. s. Theorie der sch. Kste. von Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Erdichtung.) — J. C. König (Im 5ten Abschn. S. 219. s. Philosophie der sch. Künste von der ästhetischen Wahrheit.) — — Von der dichterischen Wahrheit: Vinc. Gravina (Im 1ten Abschn. des ersten Buches s. Rag. poet. del vero e del falso; del reale e del finto.) — L. A. Muratori (Im 9ten, 11ten u. 16ten Kap. des ersten Buches, und im 4ten Kap. des 2ten Buches s. Perfetta Poesia.) — L. Racine (Im 6ten Kap. s. Reflex. sur la Poesie. S. 250. Ausg. v. 1747.) — Im 2ten Bande der Iris findet sich ein Aufsatz über die poetische Wahrheit. — Ed. Catham (In s. Chart. and Scale of Truth, Lond. 1792. 8. 2 Bd. handelt ein Abschn. von der poet. Wahrheit.) — — Von der Wahrheit in der Mahlerey: de Piles (In seinem Cours de Peint. S. 25. Amst 1767. 12. du Vrai dans la Peinture.) — C. L. Junker (In seinen Grundsätzen der Mahlerey, S. 115.) —

Wahrscheinlichkeit.

(Schöne Künste.)

Das Wahre ist für die Vorstellungskraft, was das Gute für die Begehrungskraft ist. Wie wir nichts begehren können, als in sofern wir es für gut halten, so können wir auch in die Masse unsrer Vorstellungen nichts aufnehmen, als was wahr scheinet. Darum ist Wahrscheinlichkeit in dem, was die Werke der Kunst uns vorstellen, eine wesentliche Eigenschaft. Es ist nicht genug, daß das, was der Künstler uns sagt, oder vorstellt, wahr, oder in der Natur vorhanden sey; wir müssen es auch für etwas würkliches, oder mögliches, oder glaubwürdiges halten; denn sonst wenden wir gleich die Aufmerksamkeit davon ab, als von einem Gegenstand, den wir weder fassen, noch für würklich halten können.

Deswegen soll die erste Sorge des Künstlers darauf gerichtet seyn, daß der Gegenstand, den er uns vorzeichnet, wahrscheinlich sey, daß wir ihn für etwas gedenkbares, oder würkliches halten. Diese Wahrscheinlichkeit ist im Grunde nichts anders, als die Möglichkeit, oder Gedenkbarkeit der Sache. Es kann dem Künstler gleichgültig seyn, ob der Gegenstand, den er schildert, in der Natur würklich vorhanden sey, oder nicht; ob das, was er erzählt, würklich geschehen sey, oder nicht. Es ist nicht seine Absicht, uns von dem, was vor-

handen, oder geschehen ist, zu unterrichten; sondern die Vorstellungskraft, oder die Empfindung lebhaft zu rühren. Ist das, was er uns vorstellt, nur gedenkbar, nur möglich, so kann er unbekümmert seyn, ob es auch in der Natur irgendwo vorhanden sey. Ein paar Beyspiele werden hinlänglich seyn, uns eines mühsamen Beweises, daß in den Künsten das Mögliche die Stelle des Würklichen vertreten könne, zu überheben. Der unmittelbare Zwek des Künstlers ist allemal, entweder die Vorstellungskraft, oder die Empfindung lebhaft zu rühren. Hierzu ist das Mögliche eben so schiklich, als das Würkliche. Klopstok will uns einen sehr lebhaften Begriff von der Gemüthslage geben, in der sich Kaiphas nach einem satanischen Traume befindet, und bedienet sich dazu des Gleichnisses eines in der Feldschlacht sterbenden Gotteslängners:

— — Wie tief in der Feldschlacht
Sterbend ein Gotteslängner sich wälzt;
u. s. f. *)

Hier ist es völlig gleichgültig, ob jemals ein solcher Fall würklich vorgekommen sey, oder nicht; genug, daß das Bild gedenkbar und passend ist. Wäre nie ein Atheist in der Welt gewesen, oder wäre nie einer in diesen Umständen umgekommen, so dienet dennoch das Bild, da wir es uns lebhaft vorstellen können, um das Gegenbild mit großer Lebhaftigkeit darin zu erblicken. Zum Zwek des Dichters war Möglichkeit und Würklichkeit völlig einerley. Eben so verhält es sich, wenn Empfindungen zu erweken sind. Ob ein solcher Mann, wie Homer den Ulysses schildert, in der Welt vorhanden sey, oder nicht: genug, daß wir uns ihn vorstellen können; die bloße Vorstellung ist hinlänglich, unsre Bewundrung zu erweken. **) Also können durch das blos Mögliche Vorstellungskraft und Empfindung eben so lebhaft, als durch das Würkliche gerührt werden. Das Erdichtete ist so gar oft weit schiklicher, als das Würkliche; denn oft ist dieses wegen Mangel einiger Umstände, die darin verborgen bleiben, nicht gedenkbar. Es geschehen bisweilen Dinge, die unmöglich scheinen, da man seinen eigenen Augen nicht traut, wo eine Würkung ohne Ursache scheinet. Dergleichen Dinge, wenn sie auch noch so gewiß wären, nimmt die Vorstellungskraft ungern an. Darauf gründet sich die Vorschrift des Aristoteles, daß der Künstler oft das erdichtete Wahrscheinliche dem würklich Wahren, aber Unwahrscheinlichen vorziehen soll.

*) Meßias IV Ges.
**) S. Täuschung.

Der Künstler hat demnach, ohne die mühsamen Untersuchungen, die der Philosoph und der Geschichtschreiber nothwendig vornehmen müssen, wenn sie die Wahrheit finden wollen, nöthig zu haben, nur diese einfache Regel zu beobachten: daß alles, was er vorstellt, in der Art, wie er es vorstellt, würklich gedenkbar sey. Er darf nur darauf Acht haben, daß in den Dingen, die er als vorhanden vorstellt, nichts widersprechendes, und in dem, was er als geschehen beschreibt, nichts ungegründetes vorkomme. Es ist aber nicht genug, daß die Sachen ihm selbst gedenkbar seyn, sie müssen es auch für die seyn, für die er arbeitet. Deswegen muß in der Darstellung der Sachen keine wesentliche Lüke bleiben. Man kann eine würklich vorhandene, oder eine geschehene Sache, die man selbst gesehen hat, folglich nicht nur als möglich, sondern auch als würklich begreift, so beschreiben, daß es andern unmöglich fällt, sie sich vorzustellen. Dieses geschieht, wenn man aus Unachtsamkeit in der Beschreibung oder Erzählung einige wesentliche Dinge wegläßt, die man doch dabey gedacht hat; oder wenn die Worte und andere Zeichen, deren

man sich bedienet, etwas anderes ausdrüken, als wir haben ausdrüken wollen. Darum ist es nothwendig, daß der Künstler, nachdem er sein Werk entworfen hat, es hernach mit kalter Ueberlegung betrachte, um zu entdeken, ob kein zur Faßlichkeit oder Glaubwürdigkeit nöthiger Umstand übergangen worden, und ob er jedes einzele würklich so ausgedrükt habe, wie er es gedacht hat.

Man sollte denken, daß kein verständiger Mensch, und ein Künstler muß doch nothwendig ein solcher seyn, etwas vortragen, oder schildern werde, das er selbst nicht begreift, oder das so, wie er es vorträgt, nicht begreiflich ist. Es scheinet demnach ganz unnöthig zu seyn, dem Künstler weitläuftig von der Beobachtung des Wahrscheinlichen zu sagen, das so leicht zu beurtheilen ist. Da es aber auch dem verständigsten Künstler aus mehr als einer Ursache begegnen kann, daß er unwahrscheinliche Dinge vorträgt, so scheinet es uns wichtig genug, daß wir vier Hauptquellen dieses Fehlers anzeigen.

1. In der Hitze der Arbeit versäumet man gar oft, gewisse Dinge zu bemerken, wodurch eine Sache unmöglich, oder unwahrscheinlich wird, und man glaubt etwas zu begreifen, das andere nicht annehmen können; weil ihnen Zweifel dagegen entstehen, die der Künstler in der Hitze der Einbildungskraft übersehen hat. Wir finden beym Plautus gar oft, daß Sklaven ihre Herren auf eine völlig unwahrscheinliche Art betrügen; und es ist uns unmöglich, die Aufführung dieser Leute zu begreifen. Denn da es ihnen nothwendig das Leben kosten müßte, wenn der Betrug an den Tag käme, dabey aber nicht die geringste Wahrscheinlichkeit, oder Vermuthung vorhanden ist, daß er verborgen bleiben könne, so läßt sich auch nicht gedenken, daß diese Leute sich so unbesonnen der augenscheinlichen Gefahr gehenkt oder gekreuziget zu werden, blos stellen sollten, wie doch wirklich geschieht. Der Dichter hatte schon einen außerordentlichen Fall, wodurch der Betrug verborgen bleiben sollte, sich vorgestellt; und die ganze Intrigue kam ihm so comisch und so sehr unterhaltend vor, daß er versäumt hat, die Ueberlegung zu machen, daß der Sklave ganz unnatürliche und unglaubliche Dinge thue. Kein Mensch wird so unsinnig seyn, einen andern, dessen Gewalt man unterworfen ist, auf das ärgste zu beleidigen, in Hoffnung, daß ein Wetterstrahl ihn tödten werde, ehe er Zeit habe, die Beleidigung zu rächen. Und doch handeln die Sklaven in den Comödien des Plautus nicht selten so; und dadurch wird die ganze Verwiklung oft völlig unwahr. Eben so unwahrscheinlich ist es, daß jemand sich in eine gefährliche Unternehmung einlasse, der nur ein plötzlicher, höchst ungewöhnlicher Zufall einen guten Ausgang geben könnte. Darum merkt Daubignac wol an, daß ein plötzlicher Tod durch einen Schlagfluß, oder Wetterstrahl, so möglich auch der Fall ist, ein schlechtes Mittel wäre, die Verwiklung des Drama aufzulösen. Aber in der Hitze der Arbeit denkt der Dichter nicht allemal an diese Bedenklichkeiten. Eben so ist es gar nicht ungewöhnlich, daß Mahler solche Fehler gegen die Perspective begehen, dadurch ihre Vorstellung völlig unmöglich wird. Sie haben in der Hitze der Arbeit vergessen, die Wahrheit der Zeichnung in Rüksicht auf die Perspectiv zu untersuchen. Deswegen ist kaltes Prüfen eines entworfenen Planes eine nothwendige Sache.

2. Oft verwechselt man die Zeichen, wodurch man seine Gedanken ausdrükt, glaubt etwas auszudrüken, das man würklich sehr klar und bestimmt

bestimmt denkt, und drükt doch etwas anders aus. Ich erinnere mich, daß einem sonst ganz verständigen Manne, bey einer im Frühjahre lang anhaltenden Dürre die Worte entfuhren: Wenn uns doch der Himmel bald mit einem warmen, trokenen Regen erfreuen wollte! Er dachte etwas Würkliches und Wahres; sagte aber etwas Unmögliches und Ungereimtes. Dieses kann auch jedem Künstler in der Wärme der Empfindung begegnen. Darum ist es nicht genug, daß unsre Gedanken oder Vorstellungen der Wahrheit gemäß seyen; wir müssen auch versichert seyn, daß wir gerade das ausgedrükt haben, was wir dachten. Und der Künstler hat sorgfältig zu untersuchen, ob auch andre bey Betrachtung seines Werks das denken, oder empfinden werden, was er dabey gedacht und empfunden hat.

3. Der Künstler drükt nie alles aus, was er sich bey der Sache vorstellt. Geschiehet es, daß er etwas wesentliches, oder etwas, wodurch die ganze Vorstellung begreiflich wird, wegläßt, so hat er etwas wahres gedacht, und stellt uns etwas, das wir nicht annehmen, nicht für wahr halten können, vor. Oft wird eine ganze Handlung durch einen einzigen kleinen Umstand wahrscheinlich; wird dieser aus Versehen weggelassen, so verwerfen wir die ganze Erzählung davon, als etwas falsches. Darum muß der Künstler sorgfältig untersuchen, ob er auch von allem, was er bey Schilderung der Sache gedacht hat, nichts Wesentliches weggelassen habe. Was wir leichte von selbst zur Wahrscheinlichkeit hinzudenken können, kann er ohne Bedenken weglassen; aber wo ein nicht zu errathender Umstand zur Glaubwürdigkeit der Sache nothwendig ist, da muß er ausdrücklich angeführt werden. Ein in den Sitten und in der Staatsverfassung der Römer unerfahrner Leser des Livius, oder Tacitus, wird manche wahrhafte Erzählung dieser Geschichtschreiber als unglaublich verwerfen. Diese Männer schrieben für Leser, denen das, was zur Glaubwürdigkeit solcher Erzählungen nothwendig ist, völlig bekannt war; darum hatten sie nicht nöthig, dieser Dinge zu erwähnen.

Dinge, die an sich, wenn man Zeit und Ort und andre Nebenumstände nicht in Betrachtung ziehet, unglaublich sind, werden ganz begreiflich, wenn man jene zufällige Dinge dabey vor Augen hat. Nur geht es nicht allemal an, dieser Dinge da, wo sie zur Glaubwürdigkeit nothwendig sind, zu erwähnen; und in diesem Falle müssen sie vorher an einem schiklichen Orte ausdrüklich angeführt, oder doch durch Winke angedeutet werden. Ist etwas ausserordentliches, das ein Mensch thut, aus den Umständen der Sache selbst unbegreiflich, so kann der Grund in etwas, das vorhergegangen ist, oder in dem ganz besondern und seltenen Charakter der Person liegen. In solchen Fällen muß man vorher, ehe der Sache erwähnt wird, auf eine schikliche Weise das, was zur Begreiflichkeit der Sache dienet, irgendwo einmischen, und so die Glaubwürdigkeit der Sache vorbereiten. In einem Trauerspiel retten sich zwey Personen durch Schwimmen aus einem Schiffbruch, die eine fragt die andere, ob sie auch ihre Schätze gerettet habe: ja! antwortet sie, da sie nur in Juweelen bestehen, so habe ich sie in den Busen gesteckt. Durch Erwähnung der Juweelen wollte der Dichter die Rettung des Schatzes begreiflich machen. Aber er hätte dieses Umstandes eher, an einem schiklichern Orte und überhaupt auf eine natürliche Weise erwähnen sollen. Denn so, wie er es hier thut, ist die Sache völlig unnatürlich.

Wenn

Wenn die Erzählung oder Vorstellung einer Handlung in völliger Wahrscheinlichkeit erscheinen soll, so muß man die Veranlassung, die Charaktere der Personen, das Interesse jeder derselben, und überhaupt alles, was als würkende Ursache dabey seyn kann, genau kennen. Der epische Dichter kann uns gar leicht und schiklich von allen diesen Dingen unterrichten, aber dem dramatischen wird dieses oft sehr schwer. Daher entstehen die wichtigsten Fehler gegen die Wahrscheinlichkeit. Es ist höchst anstößig, wenn Personen, die in wichtigen Angelegenheiten handeln, Reden in den Mund gelegt werden, die blos für den Zuschauer dienen. Denn sie führen den offenbarsten Widerspruch mit sich; wir sollen einen Menschen für den Orestes, oder Agamemnon halten, und seine Reden verrathen einen Schauspieler! Man lasse lieber den Zuschauer in einigem Zweifel über die Gründe und Ursachen dessen, was er sieht oder hört, als daß man auf eine so sehr unschikliche Weise die Zweifel hebt. Man muß sich durch die Sorge, wahrscheinlich zu seyn, nicht zu der größten Unwahrscheinlichkeit verleiten lassen. Der Dichter muß dem Zuschauer zutrauen, daß er verschiedenes von selbst einsehen und begreifen werde. Verschiedene dramatische Dichter beweisen darin eine so übertriebene Sorgfalt, daß sie gar oft, wenn eine neue Scene bevorsteht, auf die unnatürlichste Weise uns durch die handelnden Personen sagen lassen, wer der sey, der nun erscheinen wird,

4. Mangel an Erfahrung und Kenntniß der Welt, ist auch eine der Quellen des Unwahrscheinlichen, Eine blos philosophische, oder psychologische Kenntniß des Menschen ist nicht hinreichend, Personen von allerley Stand und Lebensart nach ihrer besondern Art zu denken und zu handeln, natürlich zu schildern. Keine Theorie ist dazu hinreichend. Nur durch langen Umgang mit solchen Menschen gelanget man dazu. Jeder Stand, jedes Land, jedes Zeitalter hat seine eigene Begriffe, Vorurtheile, Maximen und Handlungsart; wer sie nicht genau kennt, muß nothwendig in manchem Stük unwahrscheinlich werden.

Ueber das Wahrscheinliche im Drama setze ich noch diese allgemeine Anmerkung hinzu.

Man muß bey der dramatischen Handlung zwey Arten von Wahrscheinlichkeit wol unterscheiden; man könnte sie mit dem Nahmen der physischen und metaphysischen bezeichnen.* Zu jener gehören die Einheit der Zeit, des Orts, die Dauer der Handlung und dergleichen zufällige Dinge; zur andern die Handlungen, Entschließungen, Reden, Charaktere u. s. f.

Die Erfahrung lehret, daß die Verletzung der physischen Wahrscheinlichkeit weniger anstößig ist, als ein Fehler gegen die metaphysische. Daß eine Handlung, wozu nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge 24 Stunden erfodert werden, in drey Stunden vorgestellt wird, belediget so nicht, als wenn ein Mensch gegen seinen Charakter handelt, oder etwas sagt, das er natürlicher Weise in den Umständen, warin er sich befindet, nicht sagen konnte.

Die Ursache hievon scheinet diese zu seyn, daß wir uns leicht eine Welt vorstellen können, wo alles geschwinder geschiehet, als in der gegenwärtigen; da wir im Gegentheil uns keinen Menschen vorstellen können, der sich entschließt, oder der handelt, ehe der Beweggrund dazu vorhanden ist.

Diese zwey Arten der Wahrscheinlichkeit gründen sich auf die zwey Arten der Wahrheit, die zufällige und die nothwendige. Das Unwahr-

wahrscheinliche der ersten Art ist möglich; das von der zweyten Art scheinet unmöglich; daher ist es so anstößig, daß keine Nachsicht dafür statt findet.

* * *

Von der dichterischen Wahrscheinlichkeit überhaupt handeln, unter mehrern: Vinc. Gravina (Del verisimile e del convenevole, im 5ten Abschn. s. Ragione poet.) — Ant. L. Muratori (Im 6ten und 7ten Kap. des 2ten Buches s. Perfetta Poesia.) — J. B. Dubos (Im 28ten Abschn. des 1ten Bds. s. Reflex. Crit. sur la Poesie etc. S. 229 der Dresd. Ausg.) — J. C. Gottsched (Das 6te Kap. des 1ten Theils s. Crit. Dichtkunst handelt von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie.) — J. J. Breitinger (Im 6ten Abschn. des ersten Bds. S. 128. s. Critischen Dichtkunst.) — F. Marmontel (Im 10ten Kap. des ersten Bds. s. Poet. Franc. S. 374. der Ausg. von 1763.) — Joh. Ad. Schlegel (bey s. Batteux, S. 293. Anmerk. 123. Ausg. von 1770.) — — Von der Wahrscheinlichkeit im epischen Gedichte: R. le Bossu (Im 7ten Kap. des 3ten Buches s. Traité du Poeme epique. Auch gehören noch im Ganzen das 14te und 15te Kap. im ersten Buche dieses Werkes, des actions veritables dont les recits sont des fables, und des actions feintes, dont les recits sont historiques hieher.) — — Von der Wahrscheinlichkeit in dramatischen Gedichten: Frc. Hedelin (Im 2ten Kap. des 2ten Buches s. Prat. du Theatre; mit welchem das 6te Kap. des ersten Buches, du melange de la representation avec la verité de l'action théatrale zu verbinden ist.) — Ch. Batteux (In d. 2ten Bde. s. Einleitung, S. 218. Ausg. von 1774.) — Das 16te Kap. des Essay upon the present state of the Theatres, handelt of truth and probability in dramatic Poems. — J. Bern. M. Clement (Im 2ten bis 4ten Kap. d. erst. Thls. s. Schr. de la Tragedie.) — Cailhava (Das 26 Kap. des 1ten Bds. s. Art de la Comedie, Ausg. von 1776. handelt vom Wahrscheinlichen im Lustspiele.) — —

Von der Wahrscheinlichkeit in Gemählden: J. B. Dubos (Im 30ten Abschn. des 1ten Bds. s. Reflex. crit. S. 246. der Dresdner Ausgabe.) — C. L. v. Hagedorn (In der 14ten s. Betracht. über die Mahlerey.) —

S. übrigens die, bey dem Artikel Wahrheit angeführten Schriftsteller.

Wechselnoten.

(Musik.)

Dieses Wort ist eine Uebersetzung des italiänischen Ausdruks note cambiate, und bedeutet die Noten oder Töne, die den unregelmäßigen Durchgang machen, wovon an seinem Orte gesprochen worden.*) Es scheinet, man habe durch diesen Ausdruk anzeigen wollen, daß die Töne des unregelmäßigen Durchganges mit andern verwechselt worden, oder die Stelle andrer Töne einnehmen. Man kann sie als Vorhalte der gleich darauf folgenden Töne ansehen. Aber von den eigentlichen Vorhalten, denen wir den Namen der zufälligen Dissonanzen gegeben haben, sind sie doch sehr verschieden. Denn die Wechselnoten müssen auf der Zeit des Takts, auf der sie vorkommen, in die Töne übergehen, an deren Stelle sie gestanden haben, da die eigentlichen Vorhalte erst auf der folgenden Zeit aufgelöset werden. Dann können die Wechselnoten frey angeschlagen werden, da die wahren Vorhalte nothwendig vorher müssen gelegen haben; und endlich können die Wechselnoten sowol auf guten, als schlechten Taktzeiten vorkommen, da die Vorhalte nur an die gute Zeit allein gebunden sind.

Das

*) S. Durchgang.

Das Dissoniren der Wechselnoten wird bey der Bezifferung nicht angedeutet, und sie werden in dem begleitenden Generalpaß nicht mitgespielt. Ueber den Gebrauch der Wechselnoten, und die dabey zu beobachtende Vorsichtigkeit empfehlen wir den Anfängern das 14 und 15 Capitel in Murschhausers hohen Schule der Composition nachzulesen, da wir kein Buch kennen, darin das, was von richtiger Behandlung der Dissonanzen zu beobachten ist, besser als in diesem angezeiget und ausgeführt würde.

Werke des Geschmaks; Werke der Kunst.

Aus den von uns angenommenen Begriffen über das Wesen und die Bestimmung der schönen Künste muß auch der Begriff eines vollkommenen Werks der Kunst hergeleitet werden. Ein Werk also, das den Namen eines Werks der schönen Kunst behaupten soll, muß uns einen Gegenstand, der seiner Natur nach einen vortheilhaften Einfluß auf unsre Vorstellungskraft, oder auf unsre Neigungen hat, so darstellen, daß er einen lebhaften Eindruk auf uns mache. Demnach gehören zu einem Werke des Geschmaks zwey Dinge: eine Materie, oder ein Stoff von gewissem innern Werth, und eine lebhafte Darstellung desselben. Der Stoff selbst liegt außer der Kunst; seine Darstellung aber ist ihre Würkung: jener ist die Seele des Werks; diese macht ihren Körper aus. Nicht die Erfindung, sondern die Darstellung des Stoffs, ist das eigentliche Werk der Kunst. Durch die Wahl des Stoffs zeiget sich der Künstler als einen verständigen und rechschaffenen Mann, durch seine Darstellung als einen Künstler. Bey Beurtheilung eines Werks der Kunst müssen wir also zuerst auf den Stoff, und hernach auf seine Darstellung sehen. Dieser Artikel hat die Festsetzung der allgemeinen Grundsätze, nach welchen ein Werk in Ansehung dieser beyden Punkte zu beurtheilen ist, zur Absicht.

1. Hier ist also zuerst die Frage, wie der Stoff, den der Künstler zu bearbeiten sich vornimmt, müsse beschaffen seyn. Nach unsern Grundsätzen muß er einen vortheilhaften Einfluß auf die Vorstellungskraft, oder auf die Neigungen haben. Dieses kann nicht anders geschehen, als wenn er unser Wolgefallen an Vollkommenheit, Schönheit und Güte befördert, oder nährt und unterhält. Hat der Stoff schon in seiner Natur, ehe die Kunst ihn bearbeitet, diese Kraft, so hat er die Wahrheit, oder Realität, die bey jedem Werke der Kunst muß zum Grund gelegt werden. *) Wählt der Künstler einen Gegenstand, der keine von diesen Kräften hat; stellt er das nicht Vollkommene, nicht Schöne, nicht Gute, als vollkommen, schön und gut vor: so ist er ein Sophist; sein Werk wird ein Hirngespinst; ein Körper von Nebel, der nur die äußere Form eines wahrhaften Werks von Geschmak hat. Anstatt unsre Neigung zum Vollkommenen, Schönen und Guten zu nähren und zu bestärken, zielet es darauf ab, uns leichtsinnig zu machen, und uns dahin zu bringen, daß wir uns an dem Schein begnügen. Wie die alten Philosophen aus der Schule der Eristiker durch ihre subtilen Vernunftschlüsse, ihre Schüler nicht zu gründlichen Forschern der Wahrheit, sondern zu Zänkern machten: so macht ein solcher Künstler die Liebhaber, für die er arbeitet, zu eingebildeten windigen Virtuosen, die nie auf das Innere der Sachen sehen, wenn nur das Aeussere da ist.

*) S. Wahrheit.

chische Form haben, und in der einen so gut als in der andern vortrefflich seyn.

Wiederholung.

(Redende Künste.)

Eine Figur der Rede, die darin besteht, daß in einem Satz ein Wort, oder ein Gedanken des größten Nachdruks halber wiederholt wird. Wir müssen, sagt Cicero, die Sache mit diesem Mann durch Krieg ausmachen; ja durch Krieg, und zwar ohne Verzug.*) Diese Wiederholung hat hier die Würkung einer zuversichtlichen Behauptung; als wenn der Redner dadurch einen Einwurf blos durch nochmalige Behauptung widerlegt hätte. Die wenigen Worte sagen eben so viel, als diese: Durch Krieg — Ich übereile mich nicht; ich weiß, was ich sage; so hitzig es scheinen möchte, es bleibt uns kein ander Mittel übrig.

In starken Leidenschaften, wo man mit Heftigkeit etwas wünschet, oder verabscheuet, ist die Wiederholung sehr natürlich. Weg, weg damit! ist eine sehr gewöhnliche Forme! derer, die etwas lebhaft verabschreuen. Von ausnehmendem Nachdruk ist die Wiederholung in folgender Erzählung von der Niobe.

Ultima restabat, quam toto corpore mater,
Tota veste tegens: *unam minimamque* relinque;
De multis *minimam* posco, clamavit. et *unam*.

Wenn in dem Vortrag bey der Wiederholung auch die Stimme stärker, oder affectreicher wird; so kann sie große Würkung thun.

Aber eben deswegen muß diese Figur sehr sparsam und nur da gebraucht werden, wo der Affect am höchsten gestiegen ist.

Es giebt noch andere Arten der Wiederholung, die auch andere Würkung thun; sie scheinen uns aber nicht wichtig genug, daß wir sie hier anzeigen sollten*)

*) Cum hoc P. C. bello, bello inquam, decertandum est, idque confestim. Philipp. V. 12.

*) S. Quint. Instit. L. IX, c. 3. §. 28. seq.

Summarische Wiederholung.

(Beredsamkeit.)

Ist das, was die griechischen Lehrer der Redner ἀνακεφαλαίωσις nannten, und was auch im Lateinischen Recapitulatio heißt, nämlich eine beym Beschluß der Rede vorkommende kurze Wiederholung dessen, was in der Abhandlung vollständig ausgeführt worden. Quintilian beschreibt die Sache nach seiner Art, kurz und bündig. „Eine Wiederholung und Zusammenhäufung der abgehandelten Sachen, die das vorhergehende wieder ins Gedächtniß bringt, und den Inhalt der Rede im Ganzen darstellt, und wodurch das, was einzeln nicht hinlänglich gewürkt hat, itzt zusammengefaßt, seine Würkung thut.**) Diese summarische Wiederholung ist ein höchst schweres, aber sehr wichtiges Stük des Beschlusses. Man muß nicht nur das, was weitläuftig ausgeführt worden, in seinen wesentlichen Theilen kurz zusammenfassen; sondern den Sachen auch eine neue Wendung und größere Lebhaftigkeit geben, damit es nicht scheine, als wenn man das Gesagte noch einmal, so wie es schon gesagt worden, wiederho-

** Rerum repetitio et congregatio quae graece ἀνακεφαλαίωσις, a quibusdam latinorum *enumeratio*, et memoriam judicis reficit et totam simul causam ponit ante oculos, et, etiamsi per singula minus moverat, turba valet. Inst. L. VI. c. 1.

derholen wolle, welches langweilig und verdrießlich seyn würde.

Bey dieser Wiederholung muß der Redner weder sich in eine neue Erzählung oder Beschreibung, noch in einen neuen Beweis einlassen, sondern voraussetzen, daß der Zuhörer das Vorhergehende hinlänglich gefaßt habe, und nun alles mit einem einzigen Blik, und aus einem neuen Gesichtspunkt, wieder übersehen wolle. Darum berührt er bey dieser Wiederholung nur das Wesentlichste, mit großer Kürze, in dem zuversichtlichsten Ton und mit voller Wärme des Ausdruks. Dieses erfodert gerade den stärksten Redner; denn es ist viel leichter, einen Beweis methodisch zu führen, oder eine umständliche Erzählung zu machen, als das kräftigste davon in wenig Worten zusammen zu fassen. Quintilian führet die Peroration, oder den Beschluß der letzten Rede des Cicero gegen den Verres zum Muster einer vollkommenen summarischen Wiederholung an: sie ist in der That höchst pathetisch. Jungen Rednern ist eine ganz besondere Uebung in diesem Theile der Kunst zu empfehlen. Sie können die Reden des Demosthenes und Cicero dazu nehmen, und versuchen, den darin abgehandelten Materien, durch summarische Wiederholung, neue Kraft zu geben. Sie müssen dabey voraussetzen, daß die Zuhörer durch die Abhandlung hinlänglich überzeuget, oder gerührt seyen, und bedenken, daß es nun darum zu thun sey, dieser Ueberzeugung oder Rührung den letzten Nachdruk, und das wahre Leben zu geben. Dieses kann nicht anders geschehen, als wenn sie selbst in volles Feuer der Empfindung gesetzt sind. Denn im Grund ist dieser Theil der Rede nichts anders, als eine sehr schnelle und lebhafte Aeußerung dessen, was man itzt, nachdem der Redner das Seinige gethan hat, fühlt.

Wiederlegung.

(Beredsamkeit.)

Man wiederlegt einen andern, wenn man die Falschheit dessen, was er gesagt, oder behauptet hat, zeiget. Eigentlich ist jeder Beweis, und jede Vertheidigung eine Wiederlegung. Wir betrachten aber hier die Sache nicht in diesem allgemeinen Gesichtspunkt, noch ist unsre Absicht hier ausführlich zu zeigen, wie eine förmliche Vertheidigungsrede beschaffen seyn müsse. Wir nehmen das Wort in dem eigentlichern Sinn, und sprechen von der Wiederlegung, als einem besondern Theil einer Rede, der gegen einen besondern Theil einer andern Rede gerichtet ist. Diese Bedeutung geben die Lehrer der Redner dem Worte *). Es wird durchgehends für schwerer gehalten, etwas zu wiederlegen, als einen Satz geradezu zu beweisen. Quintilian sagt, es sey eben so viel leichter, einen anzuklagen, denn zu vertheidigen, als es leichter ist, zu verwunden, denn zu heilen. Wir haben bereits anderswo **) angemerkt, daß es sehr leicht sey, die Menschen von etwas zu überreden, wenn sie gänzlich unpartheyisch, oder uneingenommen sind. Bey der Wiederlegung wird immer vorausgesetzt, daß man schon ein Vorurtheil gegen sich habe. Dieses muß durch die Wiederlegung völlig zernichtet werden, ehe der Zwek der Wiederlegung kann erreicht werden.

Es ist aber unsre Absicht hier gar nicht, den sophistischen Rednern zu zeigen, wie eine würkliche Wahrheit könne verdächtig gemacht, oder so verdreht werden, daß der Beyfall, den

*) Refutatio dupliciter accipi potest. Nam et *pars defensoris tota* est posita in refutatione: et *quae dicta sunt ex diverso, debent utrimque dissolvi*; et *haec* est *proprie*, cui in causis quartus assignatur locus. Quint. Inst. L. V. c. 13.

**) S. Ueberredung.

den andre ihr gegeben, ihr genommen werde. Nichts macht einen Redner bey Verständigen verächtlicher, als wenn er offenbaren Wahrheiten falsche Vernunftschlüsse entgegen setzt, oder sie durch ein schimmerndes Wortgepränge verdächtig zu machen sucht. Wir setzen voraus, daß blos der Irrthum wiederlegt, und das ungegründete Vorurtheil soll gehoben werden.

Cicero setzet drey Arten der Wiederlegung. 1. Entweder, sagt er, verwirft man das Fundament, worauf der zu wiederlegende Satz gegründet ist; 2. oder man zeiget, daß das, was daraus geschlossen worden, nicht daraus folge; 3. oder man setzet dem Vorgeben, oder dem Satz etwas entgegen, das noch mehr, oder doch eben so viel Schein hat. Hernach merkt er an, daß oft der Scherz ungemein viel zur Wiederlegung beytrage*).

Die beyden ersten Fälle der Wiederlegung haben statt, wenn das, was man wiederlegen will, den würklichen Schein der Wahrheit, oder einen scheinbaren Beweis für sich hat. In diesem Fall ist entweder das Fundament, worauf der vermeynte Beweis sich gründet, oder der Schluß, der daraus gezogen wird, unrichtig; folglich muß die Wiederlegung auf eine der zwey ersten Arten geschehen. Ist aber das, was man wiederlegen soll, ein bloßes Vorgeben, eine Behauptung, die durch keinen Beweis unterstützt ist: so kann es auch nicht wol anders, als auf die dritte Art wiederlegt werden. So wiederlegt Hektor den Polydamas, der wegen eines bösen Zeichens die Fortsetzung des Streits abrathet, durch zwey Worte: *Das beste Zeichen für uns ist, daß wir für das Vaterland streiten* *). Zu dieser Art der Wiederlegung sind die Machtsprüche vortrefflich**), die mehr würken, als weitläuftige Gegenbeweise. Was Cicero von der guten Würkung des Scherzes anmerkt, bezieht sich hauptsächlich auf diese Art der Wiederlegung. Denn wenn man eine Meynung lächerlich machen kann, so getraut sich nicht leicht jemand, ihr beyzupflichten. Als ein gutes Beyspiel hievon kann die Antwort angeführt werden, die Hannibal dem Gisko gegeben, der eine fürchterliche Beschreibung von dem römischen Heer gemacht hatte. „*Das ist freylich merkwürdig*, sagte der Heerführer; *aber das Sonderbareste dabey ist dieses, daß unter so viel tausend Römern keiner Gisko heißt!*“ Freylich macht der Spott oder Scherz allein keine Wiederlegung, und muß auch nirgend gebraucht werden, als wo völlig ungegründete zugleich ungereimte Meynungen, oder Behauptungen, die schädliche Würkungen haben könnten, abzuweisen sind.

Bey jeder Wiederlegung hat man sorgfältig zu bedenken, worauf eigentlich die Wahrscheinlichkeit, oder Glaubwürdigkeit dessen, was man wiederlegen will, beruhe. Denn dieses ist der eigentliche Punkt, worauf es bey der Wiederlegung ankommt. Man ist geneigt, etwas falsches für wahr, oder etwas unwichtiges für wichtig zu halten, entweder weil scheinbare Gründe dafür vorhanden sind; oder weil die Sache mit unsern Vorurtheilen, oder Neigungen übereinstimmt; oder endlich, weil man für die Person, die die Sache behauptet, eingenommen ist. Hat man ent-

*) Refellendum aut iis, quae comprobandi ejus causa sumuntur, reprehendendis; aut demonstrando, id quod concludere illi velint non effici ex propositis, nec esse consequens; aut afferendum in contrariam partem, quod sit aut gravius, aut aeque grave. — Vehementer saepe utilis jocus, et facetiae. In Orat.

*) Il. XII. vs. 243.

**) S. Machtspruch.

entdeket, aus welcher dieser drey Quellen die Glaubwürdigkeit entspringt; so weiß man auch, wogegen man bey der Wiederlegung zu arbeiten hat.

Wiederschein.

(Mahlerey.)

Ein Schein, oder eine Farbe, die nicht von dem allgemeinen eine Scene erleuchtenden Lichte, wie das Sonnenlicht, oder das Tageslicht ist, sondern von der hellen Farbe eines in der Nähe liegenden Körpers verursachet wird. Wer das, was wir von dem Lichte überhaupt angemerkt haben *), gefaßt hat, weiß, daß die Farben der Körper nichts anders sind, als das von ihnen zurükprallende Licht, das in unserm Auge das Gefühl ihrer Farben verursachet. Nun kann die Farbe eines Körpers so helle seyn, daß sie nicht blos auf unser Auge, sondern auch auf die Farbe der nahe gelegenen Körper ihre Würkung thut, und diese in etwas verändert.

Man kann nämlich jede helle Farbe als ein Licht ansehen, das auf andere, ohnedem schon sichtbare Körper fällt, und auf deren Farben mehr oder weniger Einfluß hat. Dasselbige Kleid verändert seine Farbe um etwas, wenn die Wände des Zimmers, darin wir sind, sehr weiß, oder sehr gelb, oder sehr roth sind; weil die helle Farbe der Wand als ein Licht auf das Kleid fällt, und also nothwendig eine Aenderung darauf verursachet.

Wenn also Gegenstände von mancherley Farben neben einander liegen, so bekommt jeder nicht blos das allgemeine Licht des Tages, oder der Sonne, das auf alle zugleich fällt; sondern einige empfangen auch das besondere Licht der Farben der neben ihnen liegenden Körper, oder Wiederscheine. Deswegen ist die Kenntniß der Wiederscheine ein wichtiger Theil der Theorie des Mahlers. Zwar möchte mancher denken, der Mahler, der nach die Natur mahlt, und seiner Kunst gewiß ist, hätte keine Theorie des Lichts und des Wiederscheines nöthig; er dürfte nur mahlen, was er sieht. Aber die Sache verhält sich ganz anders. Wenn wir den Landschaftmahler ausnehmen, so wird kein Gegenstand gerade so gemahlt, wie der Zufall in der Natur ihn den Augen des Mahlers darstellt. Er wählt Stellung, Anordnung, Einfallen des Lichts, und auch die Dinge, die als Nebensachen zu Hebung der Hauptgegenstände ins Gemählde kommen. Je richtiger seine Kenntniß des Wiederscheines ist, je besser wählt er jeden Umstand zur Verschönerung des Colorits. Auch da, wo der Künstler sich ganz an die Natur hält, kann er ohne theoretische Kenntniß des Lichts und der Wiederscheine nicht einmal alles, was zur Farbe der Körper gehört, sehen; wenigstens bemerkt er es nicht so, daß er im Stande wäre, die Natur genau nachzumachen. Also ist schon zu völlig genauer Beurtheilung der Farben, die man in der Natur vor sich sieht, eine Kenntniß des Lichts und der Wiederscheine nothwendig. Sehr richtig hat Cicero bemerkt, daß die Mahler in den Schatten und in den hervorstehenden Theilen der Körper viel mehr sehen, als andere *). Da es aber unnöthig ist, die Wichtigkeit der Lehre von den Wiederscheinen weitläuftig zu beweisen, so gehen wir, ohne uns länger hiebey aufzuhalten, zur Sache selbst.

Der Grundbegriff zur Theorie des Wiederscheines ist die Vorstellung, daß jeder Gegenstand von heller Farbe als

*) Im Artikel Licht.

*) Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia, quae nos non videmus! Quaest. Acad. L. IV.

als ein Licht anzusehen sey, das seine Farben gegen alle Seiten verbreitet. Nun muß aber alles, was zur Theorie der Kunst von dem Licht überhaupt angemerkt worden ist, auf jeden hellen Gegenstand zur Kenntniß der Wiederscheine besonders angewendet werden. Da kommt nun hauptsächlich die Stärke des wiederscheinenden Lichtes, und seine Würkung auf die Farben der Körper, darauf es fällt, in Betrachtung.

Eigentlich und die Sache mit mathematischer Genauigkeit betrachtet, verbreitet jeder sichtbare gefärbte Körper sein Licht, das ist, seine Farbe, auf alle um und neben ihm stehende Gegenstände, so wie ein angezündetes würkliches Licht alles umstehende erleuchtet: aber die Würkung des Wiederscheines ist nur unter gewissen Umständen merklich. Dieses muß aus der allgemeinen Theorie des Lichts beurtheilet werden. Die Erleuchtung eines Körpers ist um so viel größer, 1. je heller und brennender das Licht an sich selbst ist; 2. je näher es an dem zu erleuchtenden Gegenstand liegt, und 3. je gerader es auf seine Fläche fällt. Dieses ist aus der Theorie des Lichts überhaupt bekannt*). Hiezu kommt 4. bey dem Wiederscheine, als einem zweyten Lichte, noch die Beleuchtung des Gegenstandes von dem Hauptlicht in Betrachtung. Denn je heller das Hauptlicht auf einer Stelle ist, je schwächer ist daselbst die Würkung des Wiederscheines. Das Licht einer angezündeten Kerze, das bey Nacht große Würkung thut, ist beym hellen Tage von keiner Würkung. Ueberhaupt muß in Ansehung dieses vierten Punkts festgesetzt werden, daß das wiederscheinende Licht nur auf die Stellen einen merklichen Einfluß hat, die merklich dunkeler sind, als dieses wiederscheinende Licht selbst.

*) S. Licht.

Diese vier Punkte sind die wahren Grundsätze, aus denen der Mahler abnehmen kann, wo der Einfluß der Wiederscheine merklich werde. Eine genaue mathematische Ausführung der Sache würde ein eigenes Werk erfodern; und ein solches Werk fehlet noch zur Vollständigkeit der Theorie der Mahlerey. Wir wollen also nur zur Probe einige Hauptfälle, wo jene Grundsätze können angewendet werden, anführen.

Aus dem vierten Punkt folget überhaupt, daß die Wiederscheine nur in den Schatten und halben Schatten recht merklich seyn können. Zwar nimmt jeder helle Körper, von einem nahe an ihm liegenden merklich helleren etwas Licht an; aber der Unterschied der Helle zwischen dem wiederscheinenden, und dem schon vorher vorhandenen Lichte muß schon sehr beträchtlich seyn, wenn die Würkung des Wiederscheines in die Augen fallen soll. Je dunkler also die Schatten sind, je merklicher ist auch der Einfluß der Wiederscheine. Sie sind also das Mittel, den Schatten einige Klarheit und Annehmlichkeit zu geben. Ohne sie würden die ganzen Schatten schwarz, und die halben Schatten kalt und matt seyn.

Daher muß der Mahler sorgfältig seyn, die Anordnung so zu machen, daß die dunkeln Stellen des Gemähldes natürlicher Weise durch Wiederscheine belebt werden können. Dieses ist einer der wichtigsten Punkte der Kunst des Mahlens, der allein umständlich ausgeführt zu werden verdiente.

Nach dieser allgemeinen Bemerkung, wo die Wiederscheine den besten Dienst leisten, muß nun die besondere Theorie derselben aus den drey ersten Punkten, als den eigentlichen Grundsätzen dieser Lehre, hergeleitet werden. Wir wollen nur einiges davon zum Beyspiel, wie man

zu dieser Theorie gelangen kann, anführen.

Aus dem ersten Punkt folget, daß die hellesten Farben, nämlich die, darin das meiste Weiße gemischt ist, die stärksten Wiederscheine geben, weil das weiße Licht das stärkste ist. Es versteht sich aber von selbst, daß auch die Größe der hellen Masse zur Stärke der Wiederscheine in Betrachtung kommen müsse. Hat also der Mahler irgend eine in dunkeln Schatten liegende Stelle zu beleben, so muß er einen hellen Gegenstand so setzen, daß er durch seinen Schein die dunkelen Schatten durch Wiederscheine beleuchte. Wer nur einigermaaßen mit der Ausübung der Kunst bekannt ist, begreift leicht, was für Schwierigkeiten dieses in der mahlerischen Anordnung der Gemählde verursachet. Denn eben diese hellen Stellen verbreiten auch ihre Wiederscheine auf halbdunkele, auf die sie leicht zu starken Einfluß haben können.

Aus dem zweyten Punkt muß die Entfernung des hellen Gegenstandes von dem Dunkelen, das den Einfluß der Wiederscheine genießen soll, bestimmt werden. Was dem Hellen an Stärke fehlet, kann durch die Nähe ersetzt werden. Eine mittelmäßige helle Stelle nahe an einer dunkeln, wie z. B. eine helle Stelle auf der Schulter gegen den Schatten am Halse, kann schon hinlängliche Wiederscheine geben.

Der dritte Punkt muß ebenfalls zur Vermehrung oder Verminderung der Wiederscheine in Betrachtung gezogen werden. Wäre die helle Stelle zu stark, oder zu schwach, als zur Beleuchtung der Schatten erfodert wird, und der Mahlrr könnte sich nicht anders helfen, so müßte er die Schwächung durch schiefere Einfallungswinkel der Wiederscheine bewürken; die Verstärkung aber durch gerades Einfallen derselben.

Also stehen dem Mahler allemal drey Mittel, seine Schatten durch Wiederscheine zu beleben, zu Dienste; und von seiner Beurtheilung hängt es ab, welches davon er in jedem besondern Fall wählen soll. Es giebt Fälle, wo genaue und mit mancherley Betrachtungen verbundene Ueberlegung nöthig ist, um das beste zu wählen. Wer diese Theorie hinlänglich erläutern wollte, müßte die mannichfaltigen Anwendungen dieser Mittel an würklich vorhandenen Beyspielen erläutern; welches aber ohne große Weitläuftigkeit nicht geschehen könnte. Wer sich die Mühe giebt, die Werke der größten Coloristen genau zu prüfen, wird fast allemal die Gründe entdeken, warum Licht und Schatten, Helles und Dunkeles, nebst den eigenthümlichen Farben, so wie er es sieht, und nicht anders von dem Mahler gewählt worden.

Nach der Stärke des wiederscheinenden Lichts kommt sein Einfluß auf die Farben in Betrachtung. Jedes wiederscheinende Licht hat seine Farbe, die sich mit der eigenthümlichen Farbe des von dem Hauptlicht erleuchteten Körpers vermischt, folglich in dieser eine Veränderung verursachet. Die durch den Wiederschein verursachten Farben entstehen aus Vermischung der eigenthümlichen Farbe des Gegenstandes, auf den der Wiederschein fällt, und der Farbe, die der Wiederschein gebende Körper hat, so daß z. B. der von einem blauen Körper auf einen gelben fallende Wiederschein eine grünliche Farbe verursachet, und so auch in andern Fällen. Besonderer daher entstehender Erscheinungen haben wir bereits an einem andern Orte erwähnet*). Da man bey dem Mahler eine gute Kenntniß der durch Mischung

*) S. Schatten gegen das Ende des Artikels.

schung zweyer Farben entstehenden Veränderungen voraussetzet, so ist in der Theorie über diesen Punkt wenig zu erinnern.

Verschiedene scharfsinnige Bemerkungen über die Wiederscheine hat auch da Vinci gemacht *), auf die wir den Künstler verweisen.

Eine besondere Art des Wiederscheins ist die Abbildung einiger Gegenstände im Wasser, die in Landschaften oft so angenehme Würkung thut. Wenn der Mahler blos nach der Natur arbeitet, so zeiget ihm diese, welche Sachen er im Wasser als wiederscheinend zu mahlen hat. Arbeitet er aber aus Erfindung, so muß er sich genau an Regeln binden, die die mathematische Kenntniß des von Spiegeln zurükgeworfenen Lichts an die Hand giebt. Die Lage des Auges kommt hier vor allen Dingen in Betrachtung. Ist diese genau bestimmt, so kann der Mahler allemal nach den Regeln der Katoptrik leicht bestimmen, welche Gegenstände im Wasser sichtbar werden müssen, und wo jeder Punkt des wahren Gegenstandes im Wasser sich zeigen wird; denn dieses läßt sich mathematisch bestimmen. Indessen wird diese Materie von den Lehrern der Perspectiv insgemein übergangen, ob sie gleich eine besondere Ausführung verdiente. Lairesse giebt dem Mahler, dem die Theorie dieser Sache fehlet, ein mechanisches Mittel an, sich zu helfen. Nämlich man setzet auf einen Tisch, der die Fläche der zu mahlenden Landschaft vorstellt, ein Beken voll Wasser; und hinter demselben in der verhältnißmäßigen Höhe und Entfernung werden kleine Bilder von Bäumen, Gebäuden, u. d. gl. die man zu mahlen hat, hingesetzt. Sieht alsdann der Mahler von dem eigentlichen Orte des Auges gegen das Wasserbeken, so kann er erfahren, was und wie viel von den Gegenständen durch den Wiederschein sichtbar wird.

*) Traité de peinture im LXXV und den folgenden Kapiteln.

Das wiederscheinende Bild ist um so viel heller, je weniger Licht auf das Wasser fällt, und um so viel dunkler, je heller das Wasser erleuchtet wird. Auf Wasser, das ganz im Dunkeln steht, sind die wiederscheinenden Bilder beynahe so hell, als die Urbilder selbst.

Aber diese ganze Materie verdiente genauer und umständlicher abgehandelt zu werden, als es hier geschehen kann.

* * *

Von dem Wiederschein handelt unter mehrern: G. Lairesse (im 5ten Buche seines großen Mahlerbuches, vorzüglich im 3ten und 5ten Kapitel.) — C. L. von Hagedorn (in der 49ten s. Betracht. über die Mahlerey, S. 695. — und in der Lettre à un amateur de Peinture, Dresde 1755. 8. S. 350 u. f.) — —

Witz.
(Schöne Künste.)

Das Wort bedeutet ursprünglich überhaupt, was man itzt im allgemeinen Sinn Verstand, oder einen guten Kopf nennt; und ehedem nennte man einen Menschen von vorzüglichen Gaben des Geistes, einen witzigen Menschen. Gegenwärtig hat es einen etwas eingeschränktern Sinn, und man stellt sich itzt, wenigstens in der gelehrten Sprache, den Witz als eine besondere Gabe des Geistes vor, die vornehmlich in der Fertigkeit besteht, die mancherley Beziehungen und Verhältnisse eines Gegenstandes gegen andere schnell einzusehen und lebhaft zu fühlen. Doch scheinet diese Erklärung den Begriff nicht bestimmt und vollständig genug auszudrüken. Da es aber hier nicht um eine psychologische Zergliederung des Witzes zu thun ist, so begnügen wir uns, den

Witz vornehmlich in Rüksicht seines Einflusses auf die Werke des Geschmaks zu betrachten.

Man kommt durchgehends darin überein, daß eine lebhafte Einbildungskraft die Grundlage des Witzes ausmache, und daß der, den man vorzüglich einen witzigen Kopf nennet, in seinen Vorstellungen mehr von einer lebhaften Phantasie, als vom Verstande im eigentlichen philosophischen Sinne dieses Worts, geleitet werde. Wie nun der Verstand überall auf deutliches und entwikeltes Denken zielet, so scheinet der Witz auf sinnliche, aber lebhafte, sehr klare Vorstellungen zu lenken. Der Verstand zergliedert und betrachtet jeden Begriff, jede Vorstellung nach dem Einzelen, das darin ist, und findet seine Befriedigung in vollständiger Zergliederung; der Witz aber faßt den Begriff gern im Ganzen, mit sinnlicher Klarheit, und bestrebt sich, ihn lebhaft zu fühlen: darum verfährt er schnell, da der Verstand langsamer geht. Die lebhafte Einbildungskraft des witzigen Kopfes erweket bey jedem Begriffe eine Menge andrer Vorstellungen, die nach den Gesetzen der Einbildungskraft einige Beziehung darauf haben. Aehnlichkeit, Contrast, und jede andere, innere oder äußere Beziehung, bringt dem witzigen Kopf, indem er eine Vorstellung lebhaft empfindet, jene andere damit verbundene zugleich in die Phantasie. Dadurch wird die Lebhaftigkeit der Vorstellung erhöhet; sie gefällt oder mißfällt dem witzigen Kopf mehr, als dem Menschen von Verstande.

Da die Einbildungskraft sich mehr mit dem äußerlichen Ansehen der Dinge, mit ihrer Form und Gestalt, als mit ihrer innern Beschaffenheit beschäfftiget, so dringet der Witz auch nicht tief in die Sachen hinein; der Schein befriediget ihn, wo der Verstand Würklichkeit oder Realität sucht. Indessen kommt es auch hiebey auf den Grad des Scharfsinns an, der mit dem Witz verbunden ist. Fehlet sie ihm, so artet dieser in Albernheit aus. Nichts ist verständigen Menschen ekelhafter und abgeschmakter, als die Aeußerungen einer lebhaften Einbildungskraft, die ganz von Beurtheilung verlassen ist.

Es scheinet, daß die Hauptneigung des witzigen Kopfes darauf gehe, daß er sich mit dem, was die Dinge, die er sich vorstellt, gefallendes, oder mißfallendes haben, beschäfftige. Wie die Kinder mit dem Gelde spielen, und keinen Unterschied zwischen gemünztem Gold und den sogenannten Zahl- oder Rechenpfennigen machen, gerade so geht der Hang des Witzes auf das, was die Vorstellungen an sich ergötzendes haben, ohne auf den anderweitigen Gebrauch derselben zu sehen. Eine Begebenheit, die sich auf Glük oder Unglük bezieht, und die andern ihrer Folge halber merkwürdig ist, rührt den witzigen Kopf mehr durch ihre Beschaffenheit, als durch ihre Folgen; er lacht bisweilen über das, was andern Thränen auspreßt, und ärgert sich, wo andere sich freuen. An sich selbst betrachtet, ist der Witz leichtsinnig, indem er die Dinge nicht in ihren Folgen oder Würkungen, sondern in ihren Beziehungen auf die Beschäfftigung der Einbildungskraft, beurtheilt; er ist uneigennützig und ergötzt sich an Dingen, die der nachdenkende Verstand für schädlich halten würde. Es ist daher nicht selten, daß bey Menschen von recht herrschendem Witz wenig Herz, das ist, wenig von den sonst gewöhnlichen Empfindungen zärtlicher Art, angetroffen wird.

Dieser starke Hang jedes Ding in dem, was es in seiner Beschaffenheit oder Form lustiges, gefälliges oder ergötzendes hat, zu betrachten und zu genießen, macht den Witz er-

finderisch bey jeder Vorstellung, aus dem ganzen Vorrath der in der Einbildungskraft liegenden Begriffe alles herbey zu rufen, was zur Belebung der Hauptvorstellung dienet. Daher kommen die vielen Bilder, die mannichfaltigen Vergleichungen, die Nebenbegriffe und seltenen Einfälle in den Reden des witzigen Kopfes.

Es erhellet hieraus, daß der Witz eine der Grundlagen des zur Kunst nöthigen Genies sey. Denn da die lebhafte Rührung der Einbildungskraft eine der nothwendigsten Würkungen der Werke des Geschmaks ist, der Witz aber gerade dahin zielt, so ist er eines der Hauptmittel, einem Gegenstand, der an sich nicht Reizung genug hätte, ästhetische Kraft zu geben. Eine an sich unbedeutende Begebenheit, von einem witzigen Kopf erzählt, kann sehr unterhaltend werden. Der gemeinste Gedanken, die Schilderung des unerheblichsten Gegenstandes, gewinnt durch den Einfluß des Witzes einen Reiz, der ihn für Menschen von Geschmak höchst angenehm macht.

Wenn er aber in Werken des Geschmaks diesen Dienst leisten soll, so muß er mit Scharfsinn verbunden und von Verstand und guter Beurtheilung geleitet werden. Ohne Scharfsinn wird er leicht falsch, ausschweifend, und sogar abgeschmakt; und wenn ihn nicht eine richtige Beurtheilung begleitet, so wird er unzeitig abentheuerlich, übertrieben und schädlich.

Man muß überhaupt die Aeusserungen des Witzes als ein Gewürz ansehen, und gerade den Gebrauch davon machen, der bey Zurichtung einer Mahlzeit von diesem gemacht wird. Ganz von Gewürze wird kein Gericht gemacht; doch etwa ein kleines Schälchen mehr zur Wollust als zur Nahrung hingesetzt. Aber jede zur Nahrung bestimmte Speise wird damit etwas erhöhet; es sey denn, daß sie schon an sich hinlänglichen Reiz für den Geschmak habe. Gerade so verhält es sich mit dem Witze. Blos witzig können kleinere, zur Ergötzung und zum Scherz gemachte Werke der Kunst seyn; aber in großen Werken, die schon eine höhere Bestimmung haben, muß er niemals herrschend seyn, sondern blos der schon an sich wichtigen Materie einen etwas erhöheten Geschmak geben.

Zu viel Witz, auch da, wo sein mäßiger Gebrauch nöthig ist, ermüdet, unterdrükt die den Geist und das Herz nährenden Kräfte, die schon in dem Stoff liegen, und macht, daß das, was nützlich seyn sollte, blos angenehm wird. Ist er einmal im Reiche des Geschmaks herrschend geworden, so thut er eben die verderbliche Würkung, die der unmäßige Gebrauch des Gewürzes in der Lebensart der Wollüstlinge thut, die allen Geschmak an nahrhaften und gesunden Speisen verlieren, und deswegen in eine Weichlichkeit versinken, in der alle Stärke des Körpers verloren geht. Verschwendung des Witzes zeiget allemal den Verfall des Geschmaks; und ein Volk, das in den Werken des Geschmaks sich vorzüglich nach Witz umsieht, ist schon so verdorben, daß die schönen Künste die heilsamste Würkung, die man von ihnen zu erwarten hat, an ihm nicht mehr thun können. Die gründlichste Rede, darin ein solches Volk zu ernstlicher Ueberlegung dessen, was zu seinem wahren Interesse dienet, ermahnet würde, thäte weniger Würkung, als ein witziger Einfall. Weit mehr richten die schönen Künste bey einem Volk aus, dessen Geschmak noch rauh und ungeläutert ist, als bey dem, dessen Geschmak durch übertriebenen Gebrauch des Witzes die Schwächung der Weichlichkeit erfahren hat. Darum sollten Kunstrichter, denen die Ausbreitung des wahren

ren und gründlichen Geschmaks am Herzen liegt, auf nichts mehr wachen, als auf die Hintertreibung des Mißbrauchs, der insgemein von dem Witze gemacht wird, so bald die schönen Künste bis zu einer gewissen Verfeinerung getrieben worden.

Da der Witz eigentlich dazu dienet, daß gewisse Vorstellungen, die in ihrer wesentlichen Beschaffenheit die Aufmerksamkeit nicht genug reizen, dadurch Leben und ästhetische Kraft bekommen: so versteht es sich von selbst, daß sein Gebrauch bey Gegenständen, die an sich Lebhaftigkeit und Reizung genug haben, überflüßig, auch wol gar schädlich sey. Wie er einen gemeinen Gedanken erhebt, so benimmt er einem starken und wichtigen etwas von seiner Kraft, indem er die Aufmerksamkeit von dem Wesentlichen auf etwas Zufälliges lenket. Wo der Verstand durch große und wichtige Wahrheiten zu erleuchten, oder wo das Herz durch pathetische oder zärtliche Gegenstände zu rühren ist, da bleibt der Witz ausgeschlossen. So unumgänglich er zu blos unterhaltenden Werken, zu dem lustigen Schauspiel und zu der spottenden Satyre ist, so übel wäre er in dem Trauerspiel und in andern pathetischen Werken angewendet. Je feiner er ist, je mehr beleidigt er den guten Geschmak, wo das Herz blos empfinden, oder der Verstand blos erkennen und beurtheilen will.

* * *

Von dem Witze handeln, unter mehrern: Lor. Gracian (Arte de Ingenio, trattado de la Agudeza, Mad. 1642. 8. Das Werk ist unstreitig das ausführlichste, was über diese Materie geschrieben worden ist. Es enthält 50 Abschn. oder Discursos, deren Innhalt aber hier zu viel Platz einnehmen würde. Indessen dürfte andern das, was dem Verfasser Witz ist, leicht falscher Witz scheinen.) — C. Morris (An Essay towards fixing the true standards of Wit and Humour, Raillery, Satyr and Ridicule 1744. 8.) — H. Home (Im 13ten Kap. s. Elements of Criticism, Bd. 1. S. 378. Ausg. v. 1769.) — G. Campbel (Im 2ten Kap. des ersten Buches s. Philosophy of Rhetor. Bd. 1. S. 41. u. f.) — J. Priestley (In der 24ten s. Vorles. S. 208. d. Uebers.) — P. Gäng (Im 5ten Abschn. des 2ten Hauptst. s. Aesthetik, S. 273.) — S. übrigens die Art. Comisch, Lächerlich u. d. m. — —

Wolklang.
(Redende Künste.)

Es ist schon an mehrern Stellen dieses Werks angemerkt worden, daß das Gehör weit lebhafter und nachdrüklicher empfindet, als das Gesicht; daß angenehme und widrige Töne stärker auf uns würken, als dergleichen Farben und Figur. Hierauf gründet sich die Nothwendigkeit, den Werken der redenden Künste Wolklang zu geben. Schon die gemeine Rede des täglichen Umganges verlieret einen großen Theil ihrer Kraft, wenn sie nicht wenigstens mit einer gewissen Leichtigkeit fließt; und sie wird sehr unangenehm und widrig, wenn sie alles Wolklanges beraubt ist. Wo das Ohr sich beleidiget fühlt, da merkt man nicht auf den Sinn der Rede. Man kann angenehme, sogar wichtige Sachen sagen, und doch, wenn es in einem holperigen Ausdruk geschieht, damit dem Gehör, das gar sehr empfindlich ist, beschwerlich fallen *). Der Wolklang räumt nicht nur jeden Anstoß des Gehöres, der die Aufmerksamkeit auf den Sinn der Rede stöhren würde, aus dem

*) Quamvis enim suaves, gravesque sententiae, tamen, si inconditis verbis efferuntur, offendent aures, quarum est judicium superbissimum. Cic. Orat.

Wege und macht dadurch die Rede fliessend; sondern er thut noch mehr, indem er verursachet, daß man sie mit Lust höret, und daß die empfindsame Lage des Gemüthes, die den Eindruk sehr befördert, unterstüzt und verstärkt wird. Dieses haben wir bereits an andern Stellen dieses Werks ausser Zweifel gesetzt *).

Der Wolklang ist demnach in Werken des Geschmaks nicht blos als eine Annehmlichkeit, sondern als eine Unterstüzung der in der Rede liegenden Kraft anzusehen. Es ist bekannt genug, daß Vorstellungen und Gedanken von mittelmäßiger Kraft durch einen höchst wolklingenden Ton, besonders durch ein gutes Sylbenmaaß, sehr große Rührung hervorbringen können. Wenn Haller sagt:

> O selig: wen sein gut Geschike
> Bewahrt vor großem Ruhm und Glüke,
> Der, was die Welt erhebt, verlacht!

so macht der Wolklang des Ausdruks, daß die Gedanken desto lebhafter rühren, und leicht im Gedächtniß bleiben; daß der, der dieselben Gedanken schon oft mag gehört, oder selbst gehabt haben, ohne sonderlich davon gerührt zu werden, izt ihre volle Kraft empfindet. Mancher Vers des Homers, dessen Inhalt wenig Aufmerksamkeit würde nach sich gezogen haben, ist durch den Wolklang zur Würde eines Denkspruchs oder gar eines wichtigen Sprüchworts erhoben worden.

Was ein schönes und lebhaftes Colorit in der Mahlerey ist, das ist der Wolklang für die Werke der redenden Künste. Für das Gedicht insbesondere ist es so wesentlich, daß der Mangel desselben allein es von dem Gebiet der Poesie ausschließt. Ist er nicht die erste und wichtigste Eigenschaft der Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst, so ist er doch eine nothwendige; denn die besten Gedanken können durch übel klingenden Ausdruk ihre Kraft verlieren.

Darum ist es sehr wichtig, daß Redner und Dichter besondern und ernstlichen Fleiß darauf wenden, ihre Werke wolklingend zu machen.

Ohne große Weitläuftigkeit, und ohne sehr schwerfällig zu werden, läßt sich nicht alles, was zur Erreichung des Wolklanges gehört, anzeigen **). Wir müssen uns nur auf das Allgemeineste und Wichtigste dieser Materie einschränken. Das meiste hängt ohnedem mehr von einem feinen Gehör und einer fleißigen Uebung im Hören, als von theoretischen Kenntnissen ab. Deswegen giebt auch Quintilian dem angehenden Redner den Rath, sich fleißig im mündlichen Vortrag zu üben, und andern aufmerksam zuzuhören. Man glaubt oft nicht übelklingend geschrieben zu haben, bis man versucht, das Geschriebene gut vorzutragen. Da zeiget sich dann gar oft, daß man nur zu sehr gefehlt habe.

Der Wolklang hängt, wie Cicero wol angemerkt hat, vom Klang und dem Numerus ab ***). Den Klang geben die einzelnen Sylben und die aus diesen zusammengesetzten Wörter, die an sich mehr oder weniger wolklingend sind; und ihre Stellung. Denn dieselbe Sylbe und dasselbe Wort klingt voller, besser, nachdrüklicher, nachdem seine Stellung neben den übrigen ihm Nachdruk oder Flüchtigkeit giebt, seine Aussprache erleichtert, oder schwerer macht. Der Redner macht die Wörter nicht, er muß sie nehmen, wie sie ihm von dem eingeführten Gebrauche gegeben werden. Doch bleibet ihm in gar viel Fällen die Wahl

*) S. Klang; Ton; Rhythmus; Metrisch.

**) De verbis componendis, syllabis propemodum dinumerandis et dimetiendis loquemur, quae etiamsi sunt necessaria, tamen fiunt magnificentius, quam dicuntur. Cic. in Orat.

***) Duae sunt res, quae permulceant aures, sonus et numerus. L. c.

Wahl derselben. Giebt es nicht gänzlich gleichgültige Wörter, so verstattet doch die Wendung, die einem des bessern Klanges halber gewählten Worte die gesuchte Bedeutung giebt, gar oft eine Wahl. Und wenn auch diese gar nicht statt hätte, wenn ein minder wolklingendes Wort aus Noth zu wählen wäre, so kann es allemal so gestellt werden, daß es dem guten Klang keinen merklichen Schaden thut.

Man muß sich nur dafür in Acht nehmen, daß nicht Wörter von schlechtem Klange da stehen, wo der oratorische Accent liegt, sondern da, wo der Ton sinkt, und die Bewegung leicht und schnell ist. Man muß sich hüten, harte Sylben auf harte folgen zu lassen. Ist irgendwo eine Sylbe von harter oder schwerer Aussprache unvermeidlich, so geht es doch fast allemal an, die Aussprache derselben durch eine vorhergehende, oder nachfolgende schikliche Sylbe so zu erleichtern, daß das Rauhe oder Schwere fast unmerklich wird.

So viel möglich ist, muß man sich dafür hüten, daß der Accent nicht auf Sylben von schlechtem Klang falle. Und meistentheils kann dieses vermieden werden; denn wir haben eine Menge blos einsylbiger Wörter, die vor oder nach einem zweysylbigen gesetzt, in diesem den Accent verändern. Mehr einsylbige Wörter, deren jedes einen Accent hat, hintereinander gesetzt, würden einen sehr übeln Klang machen; aber zwey oder drey lassen sich oft so stellen, daß eines den Accent allein auf sich zieht, und daß sie zusammen wie ein einziges Wort klingen.

Wir können uns aber nicht in alle Kleinigkeiten einlassen, wodurch der Klang der Wörter im Zusammenhange mit andern kann verbessert werden, ob wir gleich wünschten, daß jemand sich die Mühe gäbe, sie zu sammeln. Es ist keine Sprache, in der nicht sehr viel Abweichungen von den gewöhnlichen grammatischen Regeln, blos des Wolklanges halber vorkommen. Man dürfte nur alle diese Fälle sammeln, so würde man sehen, wie vielerley Mittel es giebt, den Uebelklang einzeler Wörter zu verbessern. Hieher gehört auch, was wir über den Klang der Wörter, und über das unangenehme Zusammenstoßen einiger Buchstaben anderswo angemerkt haben *).

Eine zu öftere Wiederholung derselben, oder ähnlich klingender Wörter, besonders gleicher Endungen, ist des Wolklanges halber so viel möglich zu vermeiden. Erfodert es die Nothwendigkeit, ein Wort in einem kurzen Umfang der Rede mehrmal zu brauchen, so muß man darauf sehen, daß das Unangenehme der Wiederholung durch die Mannichfaltigkeit des Rhythmischen in den verschiedenen Sätzen, da es vorkommt, verbessert werde.

Wir müssen aber nicht unbemerkt lassen, daß der Klang nicht, wie es doch scheinet, von dem bloßen Schall der Wörter allein abhängt, sondern durch den Sinn derselben merklich unterstützt wird. Ist dieser leicht, und sind die Gedanken angenehm, so findet man auch einen mittelmäßigen Klang gut; hingegen würde der vollkommenste mechanische Bau der Rede nicht wolklingend scheinen, wenn der Sinn schwer zu fassen, oder wenn sonst etwas beleidigendes oder anstößiges darin wäre. Wie eine mittelmäßige Farbe auf einem Gesichte von großer Schönheit angenehm ist, hingegen das schönste Colorit auf einem häßlichen Gesicht wenig gefällt, so verhält es sich auch mit dem Wolklang der Rede. Den besten Klang giebt allemal ein reizender Gedanke, wenn nur der Ausdruk desselben nichts anstößiges, oder holpriges hat.

*) S. Klang; Läte.

Der andere Hauptpunkt, worauf es bey dem Wohlklang ankommt, ist der Numerus, oder das Rhythmische des Ganges. Von diesem sprechen wir in einem besondern Artikel. Wir merken hier nur als eine Hauptsache an, daß erst dann die Rede recht wolklingend wird, wenn ihr Gang dem Inhalt derselben vollkommen angemessen ist. Die genaueste Ueberlegung des innern Tones, oder der Stimmung des Gemüthes, in der sich der Redende befindet, muß die Art des Ganges der Rede bestimmen. Das Sittliche und Leidenschaftliche dieser Gemüthslage, der Grad desselben, das Gelassene, das Lebhafte, das Zärtliche und das Strenge, oder was sonst das ἦθος und das πάθος, das in der Rede herrscht, näher bestimmt, muß dem Ausdruk die wahre Bewegung und den rechten Ton geben.

Für so nothwendig wir den Wolklang halten, so wünschen wir doch nicht, daß er als die vornehmste Eigenschaft der Werke redender Künste angesehen würde. Man muß ihn immer wie ein Kleid betrachten, das nur dann etwas gilt, wenn die Person unsre Aufmerksamkeit verdienet. Wer die größte Schönheit im Wolklange sucht, läuft Gefahr, wichtigere Fehler zu begehen, als wer ihn ganz versäumt. Man kann ihm wohl etwas von dem Sprachgebrauch aufopfern; aber ihm zu gefallen, soll man nie den Gedanken schwächen, oder auf andere Weise verstellen. Auch muß man seinen Werth nicht so hoch setzen, daß man ihn für hinlänglich hielte, die Werke des Geschmaks schäzbar zu machen. Wer alles dem guten Klang aufopfert, wird nie etwas wichtiges schreiben. Man muß das Ohr nicht zu sybaritischer Weichlichkeit gewöhnen. Eine ernsthafte von wichtigen Dingen angefüllte Rede könnte durch übertriebenen Wolklang verdorben werden. Wie die Mahler ernsthafte Gegenstände nicht mit der höchsten Lieblichkeit der Farben mahlen; und wie sie einen Athleten nicht mit so sanften und verfließenden Umrissen zeichnen, die der weiblichen Schönheit eigen sind, so muß man es auch mit dem Wolklang machen, der allemal mit dem Inhalt übereinstimmend seyn muß.

* * *

Von dem Wolklange handeln, unter mehrern: Ch. Batteux (Von der rednerischen Harmonie, die in Worten liegt, von der Harmonie der Schreibart, im 4ten Bde. S. 172. d. Uebers. s. Einleitung, 4te Aufl.) — L. Racine (Im 4ten Kap. s. Reflex. sur la Poesie, S. 149. Ausg. v. 1747.) — J. Mason (Essays on poetical and prosaic numbres, Lond. 1749. 1761. 8.) — Edm. Mallet (Der 2te Abschn. des 3ten Hauptst. im 3ten Buche s. Principes pour la lecture des Orateurs, handelt von der Harmonie und Ordnung der Worte. — J. A. Schlegel (Von der Harmonie des Verses, die 10te Abhandl. bey s. Batteux, Th. 2. S. 431. Ausg. v. 1770.) — Fr. Marmontel (Das 6te Kap. des ersten Bds. s. Poet. françoise handelt von der Harmonie des Styles; deutsch, mit Anwendung auf die deutsche Sprache, von J. B. v. Schirach, Brem. 1768. 8.) — Condillac (Von der Harmonie des Styles, im 2ten Th. s. Unterrichts aller Wissenschaften, S. 536. d. Uebers.) — J. Mitford (Essay upon the Harmony of language . . . 1774. 8. vorzüglich in Rüksicht auf englische Sprache.) — Jos. Priestley (Die 34 und 35te s. Vorlesungen, handeln von der Harmonie des Verses und der Harmonie der Prose.) — J. C. Adelung (Im 8ten Kap. des 1ten Bd. s. Werkes Ueber den deutschen Styl, S. 221. der 3ten Ausg.) — Auch gehört noch ein Theil des 18ten. Kap. von H. Home's Elem. of Criticism, und die 14te Vorles. von H. Blair hieher. —

Wörter

Wörter.

(Redende Künste.)

Wir betrachten hier die Wörter nicht in ihrer ganzen Beschaffenheit und Bedeutung, als die Elemente der Sprache, sondern blos nach der besondern ästhetischen Kraft, die in einigen derselben liegt. Der Sprachlehrer zeiget, wie die Wörter gewählt, zusammengesetzt, und wie das Veränderliche darin müsse bestimmt werden, um für jeden Fall das auszudrüken, was man zu sagen hat. Von diesem allgemeinen Gebrauch der Wörter ist hier die Rede nicht; sondern blos von dem, was Redner oder Dichter in gewissen Fällen, in Absicht des ästhetischen Gebrauchs besonderer Wörter zu überlegen haben. Redner und Dichter müssen sich so verständlich und so richtig ausdrüken, als es zum gemeinen Gebrauch nöthig ist; also kommt hier eigentlich nicht die Wahl der Wörter, in Absicht auf Verständlichkeit und Richtigkeit, sondern in Rüksicht auf die ästhetischen Eigenschaften in Betrachtung.

In den redenden Künsten werden die Wörter in Rüksicht auf den Klang und auf das Aesthetische der Bedeutung beurtheilet. Von dem Klang ist bereits gesprochen worden;*) also ist noch das Aesthetische der Bedeutung zu betrachten. Was wir darunter verstehen, ist bereits anderswo hinlänglich gezeiget worden. **). Die Redner und noch mehr die Dichter müssen sich ein besonderes Studium aus der Erwägung der ästhetischen Eigenschaften der Wörter machen. Denn erst alsdann ist der Ausdruk vollkommen, wenn die Wörter den Charakter haben, der mit dem Inhalt übereinstimmt; wenn sie edel, hoch, comisch, pathetisch, angenehm, nachdrüklich und überhaupt genau in dem Ton und Charakter der Materie sind, zu deren Ausdruk sie gebraucht werden. Ein hohes Wort zum Ausdruk eines gemeinen Gedankens, wird lächerlich, und ein niedriges Wort zu Bezeichnung eines hohen oder edeln Begriffs, ist anstößig.

Die genaue Kenntniß der ästhetischen Eigenschaft eines Wortes erfodert nicht nur eine sehr genaue Bekanntschaft mit der Sprache, sondern auch Kenntniß der Welt, oder der verschiedenen Stände der Menschen, und einen sehr feinen Geschmak; denn oft hangen sie von kaum merklichen Kleinigkeiten ab.

Die Beredsamkeit folget in der Wahl der Wörter nicht eben denselben Maximen, nach denen die Dichtkunst sie wählet. Zwar vermeiden beyde alles gemeine, niedrige, durch den gemeinsten Gebrauch abgenuzte; alles was unangenehme oder widrige Nebenbegriffe erwekt. Die Beredsamkeit aber begnüget sich, aus den bekanntesten Wörtern die edelsten und besten auszusuchen. Die Dichtkunst hingegen liebt das fremde, ungewöhnliche, das ihrem Ausdruk etwas außerordentliches giebt. Da Ton und Sprache des Dichters schon an sich etwas außerordentliches und enthusiastisches haben, so schiken sich auch dergleichen Wörter für die poetische Sprache. Schon die Griechen haben uns Beyspiele dieser besondern Wahl poetischer Wörter gegeben. Wir haben aber schon anderswo von der Nothwendigkeit, und von der nähern Beschaffenheit der, der Dichtkunst eigenen Sprache unsere Meynung geäußert.*)

Nicht nur in Wörtern, wodurch man Hauptbegriffe ausdrükt, oder einzele merkwürdige Dinge bezeichnet, sucht die Dichtkunst etwas eigenes zu behaupten, sondern auch in

*) S. Klang und Wolklang.

**) S. Ausdruk I Th. S. 256. f.

*) S. Prosa; poetische Sprache.

in solchen, die zur Verbindung der Begriffe, zum Schwung und zur Wendung der Gedanken dienen. Und wo sie aus Noth die Verbindungswörter aus der gemeinen täglichen Sprache des Umganges braucht, weiß sie ihnen doch durch fremde Stellung und einen nachdrüklichen Gebrauch einen höheren Ton zu geben. *)

Wulst.

(Baukunst.)

Ein großes, oder auch nur mittelmäßiges Glied, das nach einem unterwärts laufenden Viertelskreis gebrauchet ist. Seine Ausladung wird insgemein $\frac{3}{4}$ der Höhe genommen. Die Figur des Wulsts ist im Artikel Glieder nachzusehen. Insgemein wird er von einem Band und einem Riemen eingeschlossen.

Wunderbar.

(Dichtkunst.)

Ist eigentlich nach dem gemeinen Sprachgebrauch alles, was Bewunderung erwekt, oder verdienet. Doch scheinet das Wunderbare, das insgemein für den höchsten poetischen Stoff gehalten wird, und was man in der hohen Epopöe anzutreffen gewohnt ist, von einer besondern und vorzüglichen Art zu seyn. Wir bewundern alles, was unsre Erwartung und unsre Begriffe, oder das gemeine Maaß, nach welchem wir die Dinge schätzen, oder für die Aufmerksamkeit abwägen, merklich übertrifft. Jedes ungewöhnliche Talent; jede Tugend und jedes Laster, dessen Größe weit über die gemeinen Schranken geht; kurz jedes außerordentliche in der körperlichen oder sittlichen Welt erwekt Bewundrung; aber deswegen wird nicht jedes außerordentliche zu dem Wunderbaren gerechnet, wovon hier die Rede ist.

Einige Kunstrichter scheinen dieses Wunderbare blos in dem Uebernatürlichen zu setzen, das durch würkliche Wunderwerke der Allmacht geschieht. Aber dadurch schränken sie diesen Begriff zu eng ein. Auch natürliche Dinge können so außerordentlich und so sehr über unsre Erwartungen seyn, daß man sie zum Wunderbaren rechnet. Miltons Himmel und Hölle, und die unermeßlichen ätherischen Weltgegenden, die Klopstoks reiche Phantasie erschaffen hat, scheinen zu dem ächten Wunderbaren zu gehören.

Wir würden außer diesem auch noch das zum Wunderbaren rechnen, was uns Gegenstände schildert, die zu der würklichen Welt oder Natur gehören, oder zu gehören scheinen, aber so völlig unerwartet und außerordentlich sind, daß sie uns die Natur in einer zwar nicht widersprechenden, aber völlig neuen, außerordentlichen und höheren Gestalt zeigen, und dadurch die Bewundrung hervorbringen, von der wir in einem eigenen Artikel gesprochen haben; was zwar die Begriffe, die wir von der Welt und dem Lauf der Natur haben, nicht geradezu aufhebet, aber sie sehr weit übertrifft. Denn so außerordentlich und ungewöhnlich auch die Dinge sind, die man uns erzählt oder beschreibt, so setzen sie uns nicht in Bewundrung, wenn wir gar keine Wahrheit oder natürliche Möglichkeit darin entdeken. Die Aufschneidereyen, dergleichen in Luciansn wahrhafter Geschichte vorkommen, und die unsern Begriffen ganz widersprechenden Erdichtungen in Holbergs unterirdischen Reisen, werden schwerlich von jemand zu dem Wunderbaren gezählt werden, wodurch der epische Dichter seinen Stoff erhöhen könnte. Wir bemerken gleich, daß sie völlig willkührlich und gar nicht

*) S. Ton.

nicht im Ernste gemeynt sind. Es kostet der Einbildungskraft nichts, dergleichen außerordentliche Dinge zu erfinden, die gar keine Beziehung oder Verbindung mit der würklichen Welt haben. Aber höchst außerordentliche Nachrichten, oder Dichtungen, die noch Realität oder Wahrheit zum Grund haben, die sich mit der würklichen Natur vertragen, aber unsre Erwartungen sehr weit übertreffen, die bey allem Außerordentlichen, das sie haben, möglich und einigermaaßen wahrscheinlich sind, setzen uns in Bewunderung. Wunderbar wäre für Unwissende eine wahrhafte Beschreibung der unermeßlichen Größe und höchst ordentlichen Einrichtung des Weltgebäudes, die den großen Begriffen gemäß wäre, die die Astronomen davon haben. Wunderbar, wiewol aus natürlichen und vorhandenen Ursachen begreiflich, ist die Sündfluth, wie sie in der Noachide beschrieben ist. Wunderbar wäre auch für die Einwohner eines ebenen und anmuthigen Landes, die wahrhafte Schilderung der Länder, die aus aufgethürmten Alpen bestehen.

Eben darum, weil das ächte Wunderbare, so außerordentlich es ist, sich noch mit unsern Begriffen vertragen, und noch Wahrscheinlichkeit behalten muß, ist es schwer zu erreichen, obgleich jede wilde Phantasie an außerordentlichen Vorstellungen reich ist. Die Einbildungskraft allein ist zur Erfindung des Wunderbaren nicht hinreichend; sie muß von Kenntniß der würklichen, körperlichen und sittlichen Welt, und von guter Urtheilskraft unterstützt werden, sonst werden ihre außerordentlichen Vorstellungen schimärisch, ausschweifend und abgeschmakt. Wie ausgebreiteter die Kenntniß ist, die der Dichter von der würklichen Natur hat, so viel leichter wird ihm, wenn es ihm sonst nicht an Erfindung und Dichtungskraft fehlet, die Schöpfung des Wunderbaren. Wenn er schon mehr als die, für die er arbeitet, weiß; wenn er tiefer als sie in die körperliche und geistige Welt hineinschaut: so giebt ihm dieses Gelegenheit, seine Vorstellungen noch mehr zu erhöhen, und sie bis ins Wunderbare zu treiben. Hätte Klopstok so wenig von der unermeßlichen Größe des Weltgebäudes gewußt, als Homer, und hätte er von der Gottheit so eingeschränkte Begriffe gehabt, wie der griechische Barde, so würde ein großer Theil des Wunderbaren in seinem Meßias weggeblieben seyn. Der Dichter, dessen Kenntnisse schon weiter reichen, als die allgemeinen Kenntnisse seiner Zeit, der eben dadurch Gelegenheit gehabt hat, die höhere Wollust des Geistes, die Bewundrung zu fühlen, wird dadurch angereizt und auch in Stand gesetzt, andre durch das Wunderbare zu rühren.

Wir finden deswegen das Wunderbare weit seltener in Oßians Gedichten, als in den andern uns bekannten Epopöen; denn der Barde lebte unter einem durchaus unwissenden Volke, und seine Kenntnisse erstrekten sich eben nicht merklich weiter, als die allgemeinen Kenntnisse seiner Zeit giengen. Er fand in dem, was er mehr wissen mochte, als das Volk, unter dem er lebte, wenig Veranlassung, seine Vorstellungen bis ins Wunderbare zu treiben. Aber Homer scheint ungleich mehr Kenntnisse der körperlichen und sittlichen Welt gehabt zu haben, als die, für die er seine Gesänge dichtete. Er scheinet viel fremde in seinem Lande noch verborgene Kenntnisse gehabt zu haben. Eben deswegen fiel er darauf, durch eine Menge außerordentlicher Dinge, deren Erfindung ihm seine Kenntniß erleichterte, seine Zuhörer in Bewundrung zu setzen. Es erhellet hieraus, daß die blos körperliche

Natur eben sowol, als die unsichtbare Geisterwelt, auf Erfindung des Wunderbaren führet. Denn jede unerwartete und sehr erhöhte Kenntniß des Möglichen oder Würklichen aus beyden Welten, sezt uns in Bewunderung.

Das Wunderbare ist eine der vorzüglichsten ästhetischen Eigenschaften. Es hat einen großen Reiz für die Gemüther der Menschen, die es mit ungemeiner Begierde vernehmen. Kommt denn irgend ein merklicher Grad der Wahrscheinlichkeit dazu, so sind sie sehr geneigt, das Erdichtete für wahr zu halten. Darum ist es ein sehr kräftiges Mittel, sowol auf die Vorstellungskraft, als auf die Empfindung zu würken. Der Hang zum Außerordentlichen ist so stark bey dem Menschen, daß er es nicht nur mit dem größten Wolgefallen anhöret, sondern in der Trunkenheit der Bewunderung sich auch willig dahin leiten läßt, wohin man ihn führen will.

Wenn aber das Wunderbare seine Würkung thun soll, so muß es, wie wir schon angemerkt haben, glaubwürdig und auch begreiflich seyn, damit man es nicht sogleich verwerfe. Deswegen muß der Dichter dabey genaue Rüksicht auf die Kenntnisse der Personen, für die er dichtet, nehmen. Kindern, und einem Volke, dessen Zustand in Absicht auf Kenntnisse mit der Kindheit übereinstimmt, kann die äsopische Fabel gar wol durch das Wunderbare der vernünftig denkenden und redenden Thiere gefallen: uns sind diese Thiere nichts Wunderbares; wir wissen es, daß es der Dichter in diesem Stük nicht im Ernste meynet. So ist beym Homer manches, das zu seiner Zeit ein ächtes Wunderbares war, für uns nichts, wenn wir uns nicht in seine Zeit versetzen. Man kann gegenwärtig das Wunderbare, das aus der alten Götterlehre geschöpft wird, so wenig mehr brauchen, als das, was sich auf das System der Gnomen und Sylphen gründet. Aber es war eine Zeit, und bey vielen unwissenden Völkern ist sie noch, da wahres und ächtes Wunderbares daraus konnte genommen werden.

Hingegen würde manches Wunderbare in dem Meßias, das uns in angenehmes Erstaunen sezt, bey einem ganz unwissenden Volke seiner völligen Unbegreiflichkeit halber nicht die geringste Würkung thun. Unsre Begriffe und Kenntnisse von dem herrlichen Bau der Welt, die wir den Entdekungen der Astronomen zu danken haben, und die schon an sich wunderbar sind, erleichtern das Begreifen der erstaunlichen Vorstellungen des Dichters, die bey keinem ganz unwissenden Volk Eindruk machen könnten.

* * *

Von dem Wunderbaren handeln, unter mehrern: J. J. Bodmer (Crit. Abhandl. von dem Wunderbaren in der Poesie, und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen, Zür. 1740. 8. Ist nichts als ein Commentar über Miltons verlornes Paradies.) — J. J. Breitinger (Im 6ten Abschn. s. Critischen Dichtkunst.) — Colley Cibber (A Rhapsody upon the Marvellous 1751. 4.) — J. A. Schlegel (Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie, besonders in der Epopee, im 2ten Bde. S. 299. s. Batteux, 3te Aufl.) — J. Riedel (Im 9ten Abschn. s. Theorie der schönen Künste und Wissensch. — Bitaube (In den Nouv. Mem. de l'Academie de Berlin de l'année 1771.) — J. C. König (Im 9ten Abschn. S. 370. s. Philosophie der schönen Künste.) —

Z.

Zahnschnitt.
(Baukunst.)

Sind kleine Zierrathen an dem Bande, der sich in einigen Gebälken zwischen dem Fries und dem Kranz befindet. Man sehe die Abbildung davon in der ersten Figur des Artikels Kranz, wo die Zahnschnitte durch die Zahl 9 bezeichnet sind. Man macht sie insgemein so, daß die Höhe eines Zahnes seine Breite um $\frac{1}{4}$, auch wol gar um $\frac{1}{3}$ übertrifft; die Zwischentiefen aber, oder der ausgeschnittene Raum zwischen zwey Zähnen, verhält sich zu der Breite des Zahnes wie 2 zu 3.

Diese Zierrath hat freylich nicht viel auf sich; doch dienet sie, die Mannichfaltigkeit und das Ansehen des Reichthums zu vermehren, und das Glatte zu unterbrechen. Und da man es einmal gewohnt ist, sie an ganz zierlichen jonischen und corinthischen Säulenordnungen zu sehen, so würde man diese Gebälke ohne die Zahnschnitte zu leer finden. Ohne Zweifel hat irgend ein ehemaliger Gebrauch an dieser Stelle hervorstehender Latten die Baumeister veranlasset, die Zahnschnitte als Zierrathen anzubringen. An den Giebelgesimsen stellen sie in der That die hervorstehenden Latten vor. Es ist aber eben deswegen dem guten Geschmak entgegen, daß man sie da senkrecht herunter stehen macht, da sie natürlicher Weise mit dem Giebelkranz selbst einen rechten Winkel machen sollten.

Zeichnende Künste.

Unter dieser allgemeinen Benennung begreift man die ganze Classe der schönen Künste, die durch Darstellung sichtbarer Formen auf die Gemüther würken, bey denen folglich die Zeichnung dieser Formen das Wesentliche der Kunst ausmacht. Diese Künste haben ihr Fundament in der ästhetischen Kraft, die in den Formen der Körper liegt, von welcher an seinem Orte gesprochen worden.*) Ein feines und lebhaftes Gefühl für alle Arten dieser Kraft, und ein scharfes Auge, das die mannichfaltigen Formen in der Natur sehr bestimmt und getreu faßt, sind die wesentlichsten Talente zu diesen Künsten.

Man hat auf so vielfältige Weise versucht, die sichtbaren Formen als Gegenstände des Geschmaks darzustellen, daß der Hauptstamm der zeichnenden Künste sich in sehr viele Zweige verbreitet hat. Zuerst sind zwey Hauptäste zu unterscheiden. An dem einen hangen die Zweige der zeichnenden Kunst, die die Formen körperlich bilden, und an dem andern die, welche sich nur flach, aber durch die Zauberkraft der Vermischung des Lichts und Schattens so darstellen, daß das Auge die würkliche körperliche Form zu sehen glaubt. Jene werden auch die bildenden Künste genennt, weil sie unförmliche körperliche Massen zu schönen Formen bilden. Doch scheinet der Sprachgebrauch die Baukunst

*) S. Form.

kunst nicht mit unter diesem allgemeinen Namen zu begreifen, ob sie gleich mit dem andern dieses gemein hat, daß sie aus unförmlichen Massen schöne Formen zusammensetzet.

Die bildenden Künste theilen sich wieder in viele besondere Zweige, die man aber mehr durch die Behandlung und durch das mechanische Verfahren, als durch den Geist oder den Stoff, den sie darstellen, unterscheidet. Wir haben der Hauptzweige schon besondere Meldung gethan *) Man könnte noch mehr Arten derselben unterscheiden, wenn an einer subtileren Zergliederung dieser Sache was gelegen wäre. So könnte man z. B. die Bossirkunst, die Schnitzkunst **) und die Drehkunst auch noch als besondere Zweige der bildenden Kunst ansehen. Die letztere hat in der That bey den Griechen ihren eigenen Namen und Rang behauptet.

Der andere Hauptast theilet sich wieder in verschiedene Zweige, die Mahlerey, die mosaische Kunst, die Kupferstecherkunst und das Formschneiden.

Die große Mannichfaltigkeit der zeichnenden Künste giebt einen sehr überzeugenden Beweis von dem grossen Wolgefallen, das der Mensch an schönen Formen findet. Es scheinet mir außer Zweifel zu seyn, daß dieses natürliche Wolgefallen an Schönheit der Form, schon in seiner ersten Nüchternheit und Einfalt diese Künste hervorgebracht hat; ob sie gleich mit der Zeit vielfältig blos zur Ueppigkeit und zur Unterstützung einer eiteln Pracht angewendet worden. Es giebt zwischen der ersten Anwendung dieser Künste, die blos auf ein unschuldiges, weiter nichts auf sich habendes Ergötzen des Auges abzielte, und ihrem Mißbrauch, der sie blos zur Unterstützung einer übermüthigen Pracht angewendet hat, eine Mittelstraße, die uns die zeichnenden Künste in ihrem höchsten Werthe zeiget, da sie sowol zu allgemeiner Erhebung oder Erhöhung des Gemüthes, als zu kräftiger Lenkung desselben in besondern Fällen können angewendet werden. Davon aber haben wir an andern Orten hinlänglich gesprochen. *) Wir berufen uns hier nur deswegen darauf, damit man sich überzeuge, daß die Aufnahme und Vollkommenheit dieser Künste, da sie das Ihrige zu Vervollkommnung des menschlichen Geschlechts beyträgt, keine gleichgültige Sache sey.

Die strengen Sittenlehrer, die die zeichnenden Künste ihres Mißbrauchs halber völlig verwerfen, bedenken nicht, wohin ihre Grundsätze führen. Wenn man alles, was blos unsern Geschmak am Schönen nährt, unterdrüken sollte, so würde der Mensch gerade die Vorzüge verlieren, die ihn am höchsten über die Thiere empor heben. Man macht uns reizende Schilderungen von der Glükseligkeit der noch an der ersten rohen Natur hangenden Völker, die, bey gänzlichem Mangel jener Künste, die nächsten und dringendsten Bedürfnisse der Natur in sorgeloser Ruhe befriedigen. Aber man bedenkt nicht, wie nahe solche Menschen den Thieren sind, die eben so sorgefrey gerade die Bedürfnisse, die man für die wichtigsten hält, befriedigen. Die so mannichfaltigen Talente des Menschen geben einen offenbaren Beweis, daß er zu einer Vollkommenheit bestimmt sey, von welcher der höchste Wolstand, der blos Ruhe und völligen Genuß aller Nothdurft verstattet, noch unendlich entfernt ist. Aber diese Betrachtung kann hier nicht weiter ausgeführt werden.

*) S. Bildende Künste.

**) L'Art du ciseleur.

*) S. Baukunst; Bildhauerkunst; Mahlerey; Stein- und Stempelschneider-

Die allgemeine Benennung der Künste, von denen hier die Rede ist, zeiget an, daß die Zeichnung das Fundament derselben ist, und daß sie ihren eigentlichen Werth daher haben: deswegen haben wir diese besonders zu betrachten.

Zeichnung.

(Zeichnende Künste.)

Daß die Zeichnung bey den bildenden Künsten die Hauptsache sey, ist zu offenbar, als daß es eines Beweises bedürfte; nur in Ansehung der Mahlerey sind deswegen Zweifel entstanden, weil es einigen geschienen hat, daß das Colorit eben so wichtig, als die Zeichnung sey. Es ist nicht selten, daß Gemählde, darin die Zeichnung unter dem Mittelmäßigen ist, wegen der Vortrefflichkeit des Colorits unter die ersten Werke der zeichnenden Künste gesetzt worden. Wenn man die Sache genau beurtheilen will, muß man nur bedenken, ob durch Zeichnung, oder durch Colorit das meiste ausgerichtet werde. Daß in der Form der Körper überhaupt mehr Kraft liege als in ihrer Farbe, ist wol keinem Zweifel unterworfen. Die Form hängt aber großentheils von der Zeichnung ab. Aber in den Gemählden scheinet eben diese Kraft der Form ihren Nachdruk vom Colorit zu bekommen. Die vollkommene Täuschung, der zufolge man im Gemählde nicht einen blos abgebildeten, sondern vorhandenen Gegenstand zu sehen glaubt, erhöhet und vollendet die Kraft der Formen. Wer wird sagen können, daß ein blos gezeichnetes Portrait bey der höchsten Vollkommenheit der Zeichnung so viel Eindruk auf ihn mache, als wenn zu dieser Zeichnung die völlige Wahrheit der Farben, und die daher entspringende Haltung und das Leben noch hinzukömmt? Man kann das Colorit mit der Schönheit des Ausdruks, die Zeichnung aber mit dem Sinn, oder dem nakenden Gedanken vergleichen. Der richtigste und wichtigste Gedanken thut erst alsdann seine volle Würkung, wenn er in einem vollkommenen Ausdruk erscheint. Es giebt Gemählde, die bey einer sehr mangelhaften Zeichnung, blos wegen der ungemeinen Wahrheit, die das Colorit ihnen giebt, nicht die Bewunderung der Kunst, (denn davon ist hier nicht die Rede,) sondern den lebhaftesten Eindruk des Gegenstandes selbst bewürken. Doch davon haben wir bereits anderswo gesprochen *). Wir wollen hier nur so viel anmerken, daß dem Mahler Zeichnung und Colorit, eines so wichtig wie das andere seyn müsse, und daß er bey merklichem Mangel sowol des einen, als des andern, kein vollkommener Mahler seyn könne. Wie der Redner mit den vortrefflichsten Gedanken, die er elend vorträgt, nichts ausrichtet; und wie der beredteste Mensch durch den höchsten Glanz des Ausdruks das Gedankenlose der Rede nicht würde verbergen können; so verhält es sich auch mit dem Mahler, dem es an Colorit oder an Zeichnung fehlte.

Zur Vollkommenheit der Zeichnung gehören Richtigkeit und Geschmak. Da die Zeichnung nichts anders ist, als eine Bezeichnung sichtbarer Gegenstände, so ist sie um so viel vollkommener, je genauer und richtiger diese Bezeichnung geschieht. Die höchste Richtigkeit bestünde darin, daß schlechterdings jede zur Form des Gegenstandes gehörige Kleinigkeit gerade so, wie sie ins Auge fällt, gezeichnet würde. Diese vollkommene Richtigkeit hängt theils vom scharfen und richtigen Sehen, theils von der Fertigkeit der Hand ab. Von jenem haben wir besonders gesprochen **).

Wir

*) S. Colorit.

**) S. Augenmaaß.

Wir wollen hier nur noch anführen, daß selbst zum richtigen Sehen schon einige Kenntniß der Optik und Perspectiv erfodert werde. Man glaubt insgemein, daß das Sehen blos von der Schärfe des Auges herkomme, folglich ein angebornes Talent sey. Aber Philosophen, die die Sache näher untersucht haben, versichern uns, daß man erst nach langer Uebung so weit kommt, als nöthig ist, um sich der wahren Gestalt und Entfernung der Dinge mit einiger Klarheit bewußt zu seyn, oder genau zu wissen, was man sieht. Das Gesicht ist mancherley und wunderbaren Täuschungen unterworfen, die zwar durch Uebung allmählig berichtiget, aber nur durch Theorie völlig unschädlich werden. Wir wollen nur eines einzigen besondern Falles erwähnen. Wenn wir einen Menschen mit ausgestrekten Armen von der Seite, aber in der Nähe sehen, so daß eine Hand merklich entfernter vom Auge ist als die andere, so müssen sie nothwendig in sehr ungleicher Größe ins Auge fallen. Aber weil wir einmal wissen, daß natürlicherweise eine Hand so groß ist, wie die andere, so finden wir sie auch ungeachtet ihrer verschiedenen Entfernung gleich groß. Der Mahler, der über perspectivische Verjüngungen nie gedacht hat, würde gewiß auf seiner Leinwand der einen eben die Größe geben, wie der andern, und dadurch seine Zeichnung für geübte und unterrichtete Augen unrichtig machen. Und so verhält es sich in mehr Dingen, in Ansehung des richtigen Sehens. Verschiedene Kleinigkeiten entgehen der Aufmerksamkeit des Sehenden ganz, wenn ihn nicht gewisse andere Kenntnisse darauf führen. Sehr geringe und zarte Erhöhungen und Vertiefungen im Umriß des Nakenden wird der, der eine gute Kenntniß der Anatomie hat, und weiß, daß irgend ein Knochen, oder ein Muskel hier oder da eine kleine Erhöhung verursacht, auch besonders bemerken; da sie einem andern entgehen werden.

Hieraus wird man begreifen, daß auch das beste Auge zum richtigen Sehen nicht hinlänglich ist, sondern daß viel Uebung, eine lange Bekanntschaft mit den Gegenständen, und Kenntniß der Perspectiv und Anatomie, dazu nothwendig sind.

Die Fertigkeit der Hand scheinet blos eine Sache der langen Uebung zu seyn. Es ist erstaunlich zu sehen, zu was für Fertigkeiten die Gliedmaßen, besonders Arm und Hand, durch anhaltendes Ueben gelangen können. Diesen Theil der Kunst kann jeder lernen, dessen Fleiß anhaltend und hartnäkig genug ist.

Und hieraus kann ein angehender Zeichner sehen, was er zu thun hat, um zur Richtigkeit der Zeichnung zu gelangen. Sie ist das Fundament der Kunst; weil ohne sie der Geschmak, und das höchste Gefühl des Schönen, nicht vermögend sind, bey der Ausübung ihren Zwek zu erreichen. Darum dringet Mengs darauf, daß Anfänger, mit Hintansetzung alles übrigen, sich der Richtigkeit befleißigen. Seine Lehre verdienet hier angeführt zu werden. „Ich ermahne," sagt dieser große Künstler, „die Anfänger der Mahlerey, daß sie sich nicht zu viel auf solche Subtilitäten, wie hierin geschrieben, (nämlich über Geschmak und Schönheit,) verlegen; denn im Anfange taugen solche nicht. Die erste Bemühung eines Anfängers soll seyn, das Auge zur Richtigkeit zu gewöhnen; so daß er dadurch fähig werde, alles nachmachen zu können. Zugleich soll er sich der Handübung befleißigen, damit die Hand gehorsam sey, zu thun, was er will, und nach diesem erst die Regeln und das Wissen der Kunst erlernen *)."

Aber

*) In der Vorrede zu den Gedanken über

Aber durch bloße Richtigkeit der Zeichnung kann der Künstler nicht groß werden. Die Vollkommenheit der Kunst besteht nicht darin, daß man jeden Gegenstand in der höchsten Richtigkeit zeichne, sondern darin, daß man den nach dem besondern Zwek wohl gewählten Gegenstand so zeichne, daß er in seiner Art die höchste Würkung thue. Er muß also leicht, mit Geist, und nachdrüklich gezeichnet seyn, damit er das Auge zur näheren Betrachtung reize. Winkelmann, dem auch Lessing beystimmt, sagt, der erste Grundsatz der zeichnenden Künste sey, alles widrige zu meiden, und überall Schönheit zu suchen. Dieser Grundsatz aber ist meines Erachtens den zeichnenden Künsten nicht eigen, und muß von dem Zeichner nicht weiter ausgedehnt werden, als von jedem andern Künstler. Der Dichter muß alles schön, wohlklingend und nachdrüklich, oder auf sonst eine Art mit ästhetischer Kraft vortragen: der Tonsetzer muß immer Harmonie und Rhythmus beobachten, und der Mahler auch da, wo weder Farbe noch Ton die angenehmsten sind, ihnen Harmonie geben. Wollte man jenen Grundsatz so verstehen, daß im Zeichnen alles Unangenehme der Formen zu vermeiden sey, so würde er zu weit führen. Raphael der größte Zeichner unter den Neuern, hat gar oft widrige Formen, weil sie zu seinem Inhalt nöthig waren. Aber auch solche Gegenstände müssen in ihrer Art nach guten Verhältnissen, mit fließenden leichten Umrissen, mit Geist und Leben, gezeichnet seyn. Wie in Gemählden die Zeichnung die Hauptsache ist, so ist in der Zeichnung der Geist und das Leben das Vornehmste. Richtigkeit befriediget; Anmuthigkeit und Schönheit gefallen; aber das Leben, der mit den wenigsten wesentlichen Strichen fühlbare Charakter jedes Gegenstandes, rührt auf das lebhafteste.

über die Schönheit und über den Geschmak in der Mahlerey, S. XIV und XV.

Ueber diesen höchst wichtigen Punkt der Zeichnung giebt Mengs in dem angeführten Werke den richtigsten und bestimmtesten Unterricht. Jeder Zeichner sollte dieses vortrefflichen Mannes Anmerkungen hierüber, als die ächten Glaubensartikel seiner Kunst täglich vor Augen haben. Da wir zu dem, was er über den Geschmak und die Schönheit der Zeichnung sagt, nichts hinzuzusetzen finden, so begnügen wir uns, den Künstler blos dahin zu verweisen.

* * *

Von der Zeichnung überhaupt handeln, unter mehrern: G. Vasari (Im 15ten Kap. s. Introduzione alle trè arti del disegno, bey s. Vite de più eccell. Arch. Pitt. etc.) — Giovb. Armenini (Im 4ten Kap. des 1ten Buches s. Veri Precetti della Pittura, und zwar che cosa sia il disegno, quanto egli sia universalmente necessario agli uomini, e a qual si voglia minor arte quantunque in speciale egli sia più destinato alla Pittura.) — Aless. Allori (Dialogo . . . sopra l'arte del designare le figure, principiando de' muscoli, osse, nervi, vene, membra e figura perfetta, Fir. 1590. 4.) — Leon. da Vinci (Im 25ten, 27ten u. f. Kap. s. Traité de la Peint.) — Andre Felibien (Im 3ten Kap. des 3ten Buches s. Princ. de l'Arch. de la Peint. etc. und in der ersten der Conferences de l'Acad. Roy. . . . pendant l'année 1667. — Franc. Lana (In dem 2ten Kap. der, bey s. Prodromo alla Arte maestra befindl. Abhandl. von der Mahlerey.) — Gerard van Brügge (Ihm wird die „Anweisung zu der allg. Reiß- und Zeichnenkunst, darinnen die Gründe und Eigenschaften, die man, einen unfehlbaren Verstand in der Zeichenkunst zu erlangen, nothwendig wissen

muß, kürzlich und doch klärlich angewiesen werden," zugeschrieben, welche ich im Originale nie gesehen, wovon aber eine engl. Uebers. v. J. 1674. 4. u. eine deutsche bey der auch aus dem Holländischen übersetzten, Anweisung zur Mahlerkunst von Will. Goeree, Hamb. 1678. Leipz. 1744. 1750. als 2te Abtheilung (S. 137 der letzten Aufl.) vorhanden ist; sie handelt von dem, was die Zeichenkunst sey und worin dieselbe bestehe; von dem ersten Anfange der Zeichenkunst; von den Dingen, die bey jedweder Staffel der Zeichenkunst nothwendig in Acht zu nehmen sind; von der 5ten Staffel, nähmlich von dem Nachzeichnen der in Wachs oder in andern Dingen gebildeten und gegossenen Rundwerke; von dem allgemeinen Zeuge, damit man zeichnet, und worauf man zeichnet; von der Handlung und Weise, die man im Zeichnen gebrauchen muß; von dem Ganzen oder Allgemeinen und seinen Theilen und wie dieselben angesehen und verstanden werden müssen; wie man flach, kantig und schnell zeichnen soll; von den Erhabenheiten; von dem Widerschein; von dem Verschießen, oder Perspectiv der Dunkelheit u. des Lichtes; von den Umzügen oder Uberrissen, deren Lossigkeit und des Wohlstandes, benebenst der Bewahrung der Theile; von dem Ueberzeichnen und Ausführen.) — H. Testelin (die erste der, von ihm herausgegebenen Conferences de l'Acad. avec les sentimens des plus habiles Peintres . . . . handelt de l'usage du Trait et du dessein.) — Rog. de Piles (In s. Cours de la Peint. S. 116. und in s. Elemens de la Peint. S. 31. 353. 400. der Ausg. von 1766.) — Dupuy du Grez (In der 2ten Dissertat. s. Traité sur la Peint. Toul. 1690. 4. S. 83. u. f.) — Richardson (In s. Essai on the Theory of Paint. S. 114. der franz. Uebers. Amst. 1728. 8.) — J. Gwin (Essay on Design. 1749. 8.) — D. Webb (In dem 4ten s. Gespr. über die Mahlerey, S. 40. der Uebers.) — C. L. v. Hagedorn (Im 3ten Buche s. Betracht. über die Mahlerey, S. 499.) — In der Theoretischen Abhandlung über die Mahlerey und Zeichnung, Leipz. 1769. 8. wird, in 14 Abschnitten, von der Zeichnung gehandelt, als was die Zeichnung sey; in wie fern die Zeichnung den Rang vor der Färbung behaupte; von den verschiedenen Manieren im Zeichnen; daß es nicht rathsam sey, nach Marmor und Stein das Genie zu bilden; vom Erhabenen in der Zeichnung; aus welchen Theilen die Zeichnung besteht; vom Zusammensetzen im Zeichnen; von den Stuffen und Wachsthum der Zeichnungen; . . . von der nachahmenden Zeichnung u. d. m. aber freylich höchst oberflächlich.) — Frz. Chrstph. v. Scheyb (Im 13ten Kap. des 1ten Thls. s. Köremon, u. zwar vom besondern Geschmak, u. einer glücklichen Wahl im Zeichnen. Im 29ten u. 65ten Abschn. s. Orestrio, Th. 1. S. 301. Thl. 2. S. 385. unter der Aufschrift: Nichtswürdige Schule der Zeichnung u. Schule der Zeichnung.) — Ant. Tischbein (Im 5ten Buche des 1ten Thls. s. Unterr. zur gründl. Erlernung der Mahlerey. — Chrstn. Ludw. Reinhold (Im 1ten, 5ten u. 15ten, 19ten, 20ten, 21ten, 22ten, 25ten u. 26ten Abschn. s. Systems der zeichnenden Künste.) — Chrstn. Fdr. Prange (Von der Geometrie in der Zeichnungskunst; von der ersten Stuffe der Zeichnungskunst (in 9. Kap.) Von der zweyten Stuffe in der Zeichnungskunst, handelt der erste, zweyte u. neunte Abschn. des 1ten Bds. seines Entwurfs einer Academie der bildenden Künste, Halle 1778. 8. Ueber den Unterschied u. die Verbindung des mathematischen Zeichnens mit der Zeichenkunst aus freyer Hand, Halle 1784. 8.) — Raph. Mengs (In s. riflessioni sopra . . Raff. Correg. e Tiziano, im 1ten Bde. S. 136. 163. u. 176. s. Opere und in s. Lezione pratiche, im 2ten Bde. S. 235.) — A. H. Mertens (In der 6ten seiner Vorlesungen über die zeichnenden Künste, Leipz. 1783. 8.) — C. D. H. (In den vier ersten Abschn. s. Theo-

Theoret. u. pract. Anweisung zur Zeichen- u. Mahlerkunst, als, von der Zeichenkunst überhaupt; von den ersten Anfangsgr. der Zeichenkunst; einige Generalanmerk. über die Zeichenkunst; über das Zeichnen nach dem Leben.) — J. G. Puhlmann (Ueber Zeichnung und Composition, in dem 3ten und 6ten St. des 1ten Bds. der Monatsschr. der Berl. Academie der Künste S. 117 und 267.) —

So genannte Zeichenbücher: Nach Raphael sind deren folgende vorhanden: Livre de Têtes et de Figures, tir. des plus beaux ouvr. de R. gr. p. Msl. de la Haye, Par. 1706. f. 40 Bl. Rec. de XC Têtes tir. des Cartons de R. 1722. Querfol. 22 Bl. Verm. mit den Umr. der Köpfe, einigen Blättern von Anfangsgr. anatom. Figur. und einigen alten Statuen, unter dem Titel: The school of R. or the students guide to expression, Lond. 1759. fol. 102 Bl. mit 14. Bl. Text. Methode pour apprendre le dessein, enr. de C pl. d'après Raphael, p. C. A. Jombert. Par. 1755. 4. Rec. de div. pieces d'après R, Ann. Carrach. etc. Par. Querfol. 13. Bl. Livre de differentes études d'après R. et autres grands Maitres.. p. A. Aubert, Par. 4. 12 Bl. Teste scelte di personaggi illustri . . . da Paol. Fidanza, Rom 1757. 1767. f. 144 Bl. die aber alle schlecht gerathen sind, u. a. m. wovon sich im 2ten Bd. S. 362. der Nachr. von Künstlern und Kunstsachen Auskunft findet. — Nach Parmeggiano († 1540. Scelta di disegni agli Studenti pittori, intagl. da Franc. Curti, Bol. f.) — Nach Agost. Carraccio (1619. Esemplare del disegno, 8. 24 Bl. Livre d'Etudes, gr. p. L. Ciamberlini et F. Brieci 82 Bl. Scuola perfetta . . . p. F. Colignon 8. 24 Bl. Livro nuovo da disegnare, per il Valesio gest. von ebend. 8. 20. Bl. Esempl. del disegno copiato dal' Originale d'Agostino, 27 Bl. Livre de Portraiture . . . p. Poilly, 30 Bl. Auch gehören hieher noch die Pensieri div. lin. ed intagl. da Annib. Carracci, 40 Bl. u. a. m.) — Nach Guido Reni († 1642. Scelta di disegni agli Studenti pittori, Bol. s. a. f.) — Nach Abrah. Bloemart († 1647. Livre d'Etudes, p. F. Bloemart, 30 Bl. Ein ähnliches von 15 Bl. Rec. de Principes pour dessiner p. F. Bloemart 173 Bl. Livre à dessiner mis en ordre p. B. Picart, Amst. 1740. f. 170 Bl. Livre d'Etudes, p. Fr. Boucher 12 Bl.) — Nach Nic. Bolleri (1610. Livre à dessiner, von S. Le Clerc, 36 Bl. 4.) — Nach Poussin († 1665. Zeichenbuch, Nürnb. 14 Bl. f.) — Nach Hub. Goltzius, von J. C. Vischer (Fundament. Regul. artis pictor. et sculpt. 30 Bl.) — Nach und von Giov. Fr. Barbieri († 1666. Primi Elementi per indurre i Giovani al disegno, Bol. 22 Bl. f. Auch sind nach diesem Meister noch von mehrern, als von Vanvitelli 6 Bl. von Piranesi 18 Bl. von Bartolozzi 4. 44 Bl. ähnlicher Art geliefert worden. In dem Allg. Künstlerlexicon wird gesagt, daß man so gar zehn Zeichenbücher von seiner Art habe.) — Nach und von Stefano della Bella (1670. Rec. de div. pieces, serv. à l'art de la portraiture 38 Bl. I principj del disegno, 8. 30 Bl. Livre pour apprendre à dessiner, mis en lumière, p. Israel, 12 Bl. 12.) — Nach P. P. Rubens (Livre à dessiner, cont. 20 morc. gr. p. P. Pontius, Antv. . . . Livre de princ. de dessein, gr. p. P. Aveline, 43 Bl.) — Nach Seb. Bourdon (Nouv. livre des princ. du dessein, gr. p. I. J. Pasquier, 12 Bl. f.) — Nach Ch. Le Brun († 1690. Caracteres des Passions, von Le Clerc, 20 Bl. 8. Von Vivares, von Engelbrecht, u. a. m. Livre de Portraiture, von Simonneau 18 Bl. Von Bonnart, 14 Bl. Livre pour apprendre à dessiner, von F. Poilly 12 Bl. Die Kunst zeichnen zu lernen, in 13 Kpfrt. nach dem Muster des Ch. le Brun und Roberts, Leipzig 1770. f.) — Nach G. Hoefnagel (Archetypa studiaque von J. Hoefnagel, Frcft. 1692. 4. 52 Bl. Blumen, Früchte, In-

Insecten.) — Nach Ger. Hoet (Les princ. fondemens du dessein, dans lesquels on voit plus de C exemples naturels de diverses attitudes et gestes, von Bodart, Leyde 1723. fol. 102 Bl.) — Nach Franc. Verdier (Rec. de div. Figures d'Academie, von J. P. de Poilly, f. 17 Bl. Von Sandrart 14 Bl.) — Nach Maria Ed. Simart († 1707. Fig. et positus varii foeminar. ex statuis ant. cong. Nor. fol.) — Nach E. Bouchardon (Livre de div. Etudes unter dem Titel Guida armonica, von Aubert 1741. f. 12 Bl. Nouv. livre des principes de dessein, von J. J. Pasquier, 8. Bl. Deux livr. de div. figures d'Academie, von Aveline, Aubert und Huquier u. a. Par. 1758. f. 24 Bl.) — Nach Fr. Boucher (Livre à dessiner, von Le Bas, 20. Bl. Deux Livr. d'Etudes, von Huquier, jedes 4 Bl. Livre d'Academies, von ebend. 12 Bl. Livre d'Academies, von de la Rue, 12 Bl. Liv. d'Etudes, von Roland, 6 Bl. 4. und einzele Akademische Figuren von andern mehr.) — Nach Ch. Natoire (Livre d'Academie, von J. J. Pasquier, 12 Bl. f.) — Von Fr. Aquila (Liv. pour dessiner, 16 Bl.) — Von G. Rugendas und J. Riediger (Neues Zeichenb. von wilden und zahmen Thieren, 50 Bl. f.) — Von J. P. Le Bas (Livre de desseins qui representent les parties du corps humain, 8 Bl. Livr. d'études de différentes figur. militaires, 8 Bl. 4.) — Nach Piazetta (Studii di Pittura, gest. v. Pitteri, Ven. 1760. f.) — Nach B. N. Le Sueur (Princ. du dessein, von D. Berger, 1765. Querfol. überh. 15 Bl.) — Auch sind dergleichen Zeichenbücher noch nach sehr vielen andern Meistern, als nach Giac. Palma, Jos. Ribera, Salvator Rosa, Witte u. a. m. vorhanden. — — Eigentliche Anweisungen zur Zeichenkunst: Seb. Beham (S. den Art. Mahlerey, S. 335.) — Silv. Belli (Libro del misurar con la vista, Ven. 1569. 4.) — Jost. Ammon (S. den Art. Mahlerey, S. 335.) — Jean Cousin († 1590. L'art de dessiner, fol.) — Odo. Fialetti (1638. Li primi elementi della pittura, cioè il modo per disegnare con facilità tutte le parti del corpo umano, 4.) — Christph. Scheiner (Pantographia, s. Ars delineandi res quaslibet per Parallelogrammum lineare, s. Cavum mechan. mobile, Lib. II. expl. et illustr. Rom. 1631. 4.) — Crisp. van Paß (La prima parte della luce del disegnare e del dipingere, Amstel. 1643. f.) — Abr. Bosse (Traité des manières de dessiner les ordres de l'Architect. ant. en toutes leurs parties, Par. 1664. 1672. 1684. f. — Mich. L'Asne († 1667. Principi del disegno . . .) — J. Langlois (La manière et l'usage de la Singe et du compas de proportion, Par. 1680.) — Joh. Bischop († 1686. Paradigmata Graphices, f. 57. Bl.) — Ungen. Traité du dessein et du lavis. Par. 1696. 8. — L'art de dessiner proprement les plans, profils etc. de l'Architecture, Par. 1697. 8. — L'art de dessiner les plans, profils, elevations geom. et perspect. Par. 1697. 8. — Schuster (Neues Reiß- und Zeichenbuch, Nürnb. 1699. f.) — G. H. (Neues vollst. Reißbuch, Nürnb. 1707. f.) — Joh. Christph. Weigel (Nützliche Anweisung zur Zeichnungskunst, fol.) — Ger. Lairesse (Princ. du dessein, Amst. 1719. 1746. f. Deutsch, Nürnb. 1727. 4. Leipz. 1745. f. Ins Kleine gebracht von J. A. Kraus, Qfol. 100 Bl. — Engl. Lond. 1730. 4. 1733. f.) — Et. Trouquet (L'art de faire une infinité de desseins, Par. 1722. 4.) — J. D. Herz (Gründl. und vollkommene Anleitung zum Zeichnen, und kunstmäßig völlige Ausarbeitung menschlicher Statur, Augsb. 1723. f. 60 Bl. — Lod. Mattioli (Prim. Elem. della Pittura per uso de' principanti, Bol. 1728. Qfol. 24 Bl.) — J. D. Preißler (Die durch Theorie erfundene Praktik, oder Regeln, deren man sich als eine Anleitung zu berühm-

rühmter Künstler Zeichenwerken bedienen kann, Nürnb. 1728. f. 1759. f. (9te Aufl.) 3 Th Anleitung zum Nachzeichnen schöner Landschaften oder Prospecte, Nürnb. 1759. f. mit 26 Kpfrt. (3te Aufl.) — **Jos. Widtmaisser** (S. den Art. Mahlerey, S. 336.) — **Frz. Dankert** (Deutsche Akademie der Mahlerey, Reiß- und Zeichnungskunst, Nürnb. 1731. Qfol. 1754. Qfol. 128 Bl.) — **J. Gybbs** (Rules of drawing the several parts of Architect. Lond. 1732. 1753. f. 64 Bl.) — **Edw. Oakley** (Easy rules for drawing in Architecture ....) — **J. J. Schübler** (Erfindungskunst ... und wie alles, was die freye Handzeichnung sonst gewöhnlicher Maßen begreift, unter sichre Gränzen kann projectirt werden ... Nürnb. 1734. f. mit 55 Kpfrn.) — **Th. Bowles** (Principles of drawing 1739. 1772. fol. 60 Bl.) — **Ungen.** (Nouv. methode pour apprendre à dessiner sans maitre, Par. 1740. 4. mit 120 Bl.) — **Buchotte** (Les regles du dessein et du lavis pour les plans particuliers des ouvrages et des batiments, Par. 1743. 1754. 8.) — **Du Pain** (La science des ombres, par rapport au dessein, necessaire à ceux qui veulent dessiner en Archit. et en Peint. Par. 1750. 8. mit K. Deutsch, Nürnb. 1786. 8.) — **J. L. Eisler** (Gründl. Anweisung zum Laub- und Groteskenwerk, 237 Bl. Qfol.) — **Joh. Jac. Marinoni** (De re ichnographica, Vien. 1751. 4.) — **F. C. Eisen** L'Amour du dessein, ou cours du dessein, dans le gout du crayon, Par. 1757. fol. 12 Bl.) — **Ungen.** (The complete Drawing Book, 1755.) — The Art of drawing and paint. in Watercolours 1755. 12. — Neue Anleit. zur Zeichenkunst, 36 Bl.) — **Andre Bardon** (Les elements de l'art de dessiner, Par. 1762. 4.) — **G. H. Werner** (Die Erlernung der Zeichenkunst durch die Geometrie und Perspectiv, Erl. 1764. 8. Nützliche Anweisung zur Zeichenkunst der Blumen 1765. 8. Anweis. zur Zeichenkunst der vierfüßigen Thiere, ebend. 1766. 8. mit 19 Kpf. Nützlicher Unterr. zu dem Landschaftzeichnen, 1767. 8 mit 21 Kpf. Anweisung in der Zeichenkunst, wie die Theile des Menschen durch geometrische Regeln und nach dem vollkommensten Ebenmaße ganz leicht zu zeichnen 1768. 8. Verm. 1776. 8. mit 8 Kpfrn. Anweisung alle Arten von Prospecten nach den Regeln der Kunst und Perspectiv von selbst zeichnen zu lernen .. Erf. 1781. 8. mit 17 Kpfrn. Anweisung alle Vertical- und Horizontalgemählde nach den Regeln der 5 Säulenordnungen zu zeichnen .. Erf. 1782. 8. mit 9 Kpfrn) — **Chr. W. Kratzenstein** (Pract. Abhandlung von Verfertigung schöner und accurater Zeichnungen und Risse, Nürnb. 1766. 8.) — **Joubert de la Hiberderie** (Le Dessinateur pour les fabriques d'etoffes d'or, d'argent et de soye ... Par. 1765. 1774. 8.) — **Lanselles** (Leçons de dessein et de lavis, Par. 1767. 8.) — **Janinet** (Les vais principes du dessein, suivis du caractère des passions p. S. le Clerc, Par. 1773. 8. 50 Bl.) — **G. Bickham** (The drawing-Master, 4. ...) — **Ungen.** (Anfangsgründe zur Zeichenkunst für Anfänger, in XX Kupfert. Nürnb. 1768. 4.) — **J. G. Schenk** (Die Zeichnung des menschlichen Körpers, theoret. und pract. vorgetragen, Jena 1769. 4. mit 17 Kpfrt.) — **Ungen.** (Vorschlag zu einer neuen Lehrart, in der freyen Handzeichnungskunst, Bresl. 1774. 8.) — **G. L. Schmidt** (Bessere und untrüglichere Kunst nach der Natur zu zeichnen, durch ein Universalinstrument erfunden, Berl 1777. 4.) — **Ungen.** (Nouv. livre de principes raisonnés de dessein, depuis les yeux jusqu'à l'academie et l'écorché, d'après les meilleurs maitres, anc. et mod. et dans lequel on a fait entrer les têtes d'expression de le Brun, Par. (1779.) fol. 62 Bl. — **F. Herzberg** (Anleit. zum gründl. Unterr. in der Handzeichnungskunst für Anfänger, Bresl. 1780. 8.) — **J. Leonh. Hofmann** (Anweisung zur Verfertigung und Gebrauch

brauch des allgemeinen Zeicheninstruments ohne Gläser, mittelst dessen jeder, auch ein der Zeichenkunst Unerfahrner, ohne weitern Unterricht, nach der Natur alles geschwind und pünctlich zu zeichnen vermag, Ansp. 1780. 8.) — Ungen. (Anfangsgr. der Zeichnungskunst für Eltern und Kinder mittlern und geringen Standes, Hanau 1780. 8.) — Unterhaltungen für Anfänger in der Zeichenkunst, Dresd. 1780 u. f. Qfol. 20 Hefte. — Ph. L. Parizeau (Principes du dessein . . .) — J. Kleinhart (Zeichenbuch für Liebhaber der freyen Landschaftzeichnung, Prag 1783. f. 41 Bl.) — J. Metz (Studies for drawing, chiefly from the Antique, Lond. 1784. f.) — Sturt (Drawing Book 4. 52 Bl.) — G. M. Kraus (A. B. C. des Zeichners, Leipz. 1786. 8. mit 10 Kpfrn.) — Tyrof's, Knorrs und Bömmels gründl. Anleitung, schöne Landschaften und Prospecte zu zeichnen, Nürnb. 1787. f. Ungen. (Neues Blumen und Zeichenbuch, Nürnb. (1788.) 4. 26 ill. Bl. — Conr. Bernh. Meyer (Der Transparentspiegel, oder Beschreibung eines neuen, sehr einfachen und nützlichen Instruments für Zeichner, Botaniker u. s. w. Aurich, 1788. 8. mit 2 Kupfern.) — Ungen. The Artists Repository, or Drawing Magazine, 8. 4 Bde.) — The young Draftmans guide to the true outlines of the human figure . . . f. 18 Bl. — The principles of drawing Ornaments made easy by proper examples . . . 4. 16 Bl. — J. H. Meil (Unterr. im Zeichnen für Kinder, Berl. 1789 u. f. 8. Zwey Lect. mit 27 Kpfrn.) — J. S. Richter (Unterweisung für Anfänger . . . . im Zeichnen, Leipz. (1791). fol. 12 Bl.) — Ungen. (Nothwendige Anweisung in der Zeichenkunst . . . Alt. 1792. 8. 2te Aufl. Nach Lairesse und Preißler, aber schlecht.) — Handbuch für Zeichner, Schneeb. 1794. Querfol. — R. G. Rügers (Der Zeichenmeister . . für die Jugend und alle Stände, Leipz. 1794. 8. mit 15 Kpf.) —

Zeichnung; Handzeichnung.

(Zeichnende Künste.)

Ist ein mehr oder weniger ausgeführter Entwurf eines Werks der zeichnenden Künste, auf Papier mit der Feder, oder einem andern Stift gezeichnet, auch bisweilen mit Licht und Schatten etwas mehr ausgeführt. Dergleichen Zeichnungen werden von den Künstlern gemacht, entweder blos um sich zu üben, oder um Gedanken und Erfindungen, die sie haben, zum künftigen Gebrauch zu entwerfen.

Sie sind in Ansehung der Ausarbeitung von verschiedener Art. Einige enthalten blos den allgemeinen Entwurf einer Erfindung, mit großer Flüchtigkeit gemacht, dadurch der Künstler sich entweder der Zeichnung seiner Formen, oder der Zusammensetzung und Anordnung seines Werks, die er in einem glüklichen Augenblik erfunden, versichern will. In andern ist die Zeichnung schon mehr ausgeführt, auch wol bereits Licht und Schatten, oder wol gar die Hauptfarben angezeiget.

Die Handzeichnungen großer Meister werden von Kennern und Künstlern sehr hoch geschätzt, und nicht selten zum Studium der Kunst, den nach diesen Zeichnungen vollendeten Werken selbst vorgezogen. Denn da sie insgemein in dem vollen Feuer der Begeisterung verfertiget werden, dem wahren Zeitpunkt, da der Künstler mit der größten Lebhaftigkeit fühlt, und am glüklichsten arbeitet: so ist auch das größte Feuer und Leben darin.

Zeiten; Taktzeiten.
(Musik.)

Sind die Theile, in welche der Takt eines Tonstücks eingetheilt wird. In den einfachen Taktarten, als $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, und $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, zählt man zwey, vier, oder drey Hauptzeiten, oder Taktschläge; in zusammengesetzten Taktarten aber muß man außer diesen Hauptschlägen, oder Hauptzeiten, noch die kleinern Zeiten unterscheiden, deren drey oder vier eine Hauptzeit ausmachen. So sind im Sechsviertel- und Sechsachteltakt zwey Hauptzeiten zu unterscheiden, deren jede wieder in drey kleinere Zeiten abgetheilt wird; im $\frac{12}{4}$ Takte sind vier Hauptzeiten, deren jede wieder in drey kleinere getheilt wird. Im $\frac{9}{4}$ und $\frac{9}{8}$ Takt sind drey Hauptzeiten, deren jede drey kleinere begreift.

Die Hauptzeiten sind die, auf deren jede eine besondere Harmonie angeschlagen werden muß, die entweder eben die seyn kann, die schon in der vorhergehenden Zeit gehört worden ist, oder eine neue. Wo durchgehende Töne vorkommen, entstehen noch kleinere Takttheile, die aber nicht mehr für Zeiten gerechnet werden.

Diese Zeiten sind, wie die Sylben der Wörter, lang oder kurz, das ist, einige werden durch den Nachdruk des Vortrages schwer, andere durch leichten Vortrag leicht. Man nennt die schweren Zeiten auch gute, die leichten schlechte Zeiten. Von der genauen Beobachtung des Schweren und Leichten der verschiednen Taktzeiten hängt der Charakter und Geist der Melodie hauptsächlich ab, wie anderswo ausführlicher gezeiget worden *). Nichts ist deswegen sowol beym Satz, als beym Vortrag wichtiger, als daß die Einrichtung oder Beobachtung der verschiedenen Zeitsysteme auf das genaueste überlegt und abgepaßt werde. Wie das Schwere und Leichte der Zeiten im ersten Takt ist, so muß es durchaus in allen folgenden seyn. Es ist aber eine allgemeine Regel, daß in allen Taktarten die erste Zeit schwer sey. In den geraden Tactarten wechselt das Leichte und Schwere meistentheils so ab, daß die erste, dritte, fünfte, und überhaupt die Zeiten, die auf ungerade Zahlen fallen, schwerer sind, als die zweyte, vierte, sechste, und alle auf gerade Zahlen fallende Zeiten. Im ungeraden Takt aber hat dieses beständige Umwechseln des Schweren und Leichten nicht statt; sondern da ist insgemein die erste Zeit lang, die beyden andern aber sind kurz. Doch können die kurzen Zeiten durch Anbringung sowol wesentlicher als zufälliger Dissonanzen lang gemacht werden. Aber da diese mit mancherley Schwierigkeiten verbundene Materie im Artikel Takt ausführlich behandelt worden, so können wir uns hier darauf berufen.

Die genaue Unterscheidung der guten und schlechten Zeiten ist nicht blos des Vortrags halber, sondern wegen der schiklichen Anbringung der dissonirenden Töne, nothwendig. Wo zufällige Dissonanzen, oder Vorhalte vorkommen, müssen sie mit ihrer Auflösung allemal zwey Hauptzeiten einnehmen, eine gute für die Dissonanz und eine schlechte für die Auflösung; die blos durchgehenden Noten hingegen nehmen in allen Fällen nur eine halbe Zeit an. Was hierüber noch zu merken ist, hat Murschhauser am deutlichsten und vollständigsten angezeiget *).

(*) Die, von dem Inhalte des vorhergehenden Artikels umständlich handelnden

*) S. Takt.

*) S. dessen hohen Schule der musikalischen Composition S. 15. 83 und 96.

den Schriftsteller, finden sich bey dem Art. Takt angezeigt. — —

Zierlich; Zierlichkeit.

(Schöne Künste.)

Wir nehmen diese Wörter in dem Sinne, den die Wörter Elegans, und Elegantia in der lateinischen Sprache haben. Zierlich bedeutet hier nicht das, was sich durch Zierrathen auszeichnet, sondern was durch eine gute geschmakvolle Wahl des Einzelen, das zu der Sache gehört, sich in einer schönen und angenehmeren Gestalt zeiget. Zierlich ist die Rede, darin die einzeln Wörter, oder Redensarten wohl gewählt sind, um das, was sie ausdrüken sollen, nicht nur in völliger Richtigkeit, sondern auch mit Annehmlichkeit und Geschmak auszudrüken; darin ferner auch auf den Wolklang, und überhaupt auf alles, was ohne Veränderung des Sinnes den Ausdruk angenehmer machen kann, gesehen worden. Zierlich ist das Gebäude, darin mit Vermeidung alles Ueberflüssigen, oder blos zur Pracht dienenden, alles nach den besten Verhältnissen gemacht, dazu die angenehmsten Formen gewählt sind, und jede Kleinigkeit mit gehörigem Fleiß ausgearbeitet wird, so daß der feinste Geschmak nirgend Mangel noch Anstoß dabey empfindet.

Ueberhaupt bestehet die Zierlichkeit in Schönheit, die nicht durch Einmischung besonderer schöner Theile, sondern durch die beste Wahl des Nothwendigen hervorgebracht wird. Auch die nakende Schönheit, ohne Verzierung, ist zierlich, wenn jeder, und auch der kleineste der nothwendigen Theile, mit Geschmak gewählt ist. Die Zierlichkeit wird gegen Reichthum und Pracht in Gegensatz gestellt,*), und dadurch wird zu verstehen gegeben, daß sie nicht in Anhäufung des Schönen, sondern in der Schönheit des Nothwendigen zu suchen sey.

*) So sagt zum B. Corn. Nepos vom Atticus: Elegans, non magnificus.

Ein Gegenstand, der durch vorzügliche ihm wesentliche Kraft stark rühret, bedarf der Zierlichkeit nicht: wenn er nur Richtigkeit hat, und alles Anstößige darin vermieden ist. Ein Gebäude, das durch Größe, mit Einfalt verbunden, das Auge in Erstaunen setzen soll, darf nicht zierlich seyn. Ein Gedanken, der sich durch große Wahrheit auszeichnet, oder der groß, erhaben, oder höchst pathetisch ist, braucht nicht zierlich ausgedrükt zu seyn; man würde das Angenehme der Zierlichkeit bey der stärkeren Empfindung, die seine vorzügliche wesentliche Kraft erwekt, nicht bemerken.

Zierlichkeit ist also hauptsächlich da nöthig, wo größere wesentliche Kraft fehlet. Für den blos unterhaltenden Stoff ist sie am nothwendigsten, weil sie ihm die wahre Annehmlichkeit giebt. Schon durch sie allein wird ein Werk, das sonst keine ästhetische Kraft hätte, zum Werke des Geschmaks. Stark, nachdrüklich, rührend und pathetisch kann man ohne Kunst sprechen; aber Zierlichkeit wird schwerlich ohne Kunst und Uebung, wenigstens nie ohne feinen Geschmak erreicht werden. Daher ist die Zierlichkeit vorzüglich die Eigenschaft der Werke des Geschmaks, die sich nicht schon durch irgend eine höhere Kraft auszeichnen.

(*) Von der Zierlichkeit, in Rüksicht auf Baukunst, handelt das erste Buch des 1ten Thls. von des Militia Grundf. der bürgerlichen Baukunst, Bd. 1. S. 5. u. f. — —

Zier-

Zierrathen.
(Schöne Künste)

Sind kleinere, mit dem Wesentlichen eines Gegenstandes verbundene Theile, die blos zur Vermehrung des Reichthums und der äußerlichen Schönheit dienen. Ein Werk, dem es an Zierrathen fehlet, ist deswegen nicht unvollkommen, nicht fehlerhaft, aber es kann zu nakend seyn. Also sind sie einigermaßen Anhängsel, die man wegnehmen könnte, ohne das Werk fehlerhaft zu machen. Aber sie sind desto schätzbarer, je genauer sie mit dem Wesentlichen verbunden sind, und das Ansehen wesentlicher Theile haben. In den redenden Künsten sind Figuren und Tropen, die nicht zum bestimmteren oder kräftigern Ausdruk, sondern blos zur Vermehrung der Annehmlichkeit dienen, und in gleicher Absicht eingeschaltete Gedanken und Episoden, Zierrathen; in der Mahlerey, das, was man insgemein Nebensachen nennt; in der Musik die Manieren; in der Baukunst alles Schnitzwerk, und alles, was den wesentlichen Theilen zu Vermehrung der Pracht, oder des Reichthums beygefügt ist.

Durch Anbringung der Zierrathen wird ein Werk verzieret, und reich, oder prächtig, aber nicht eigentlich zierlich. Da wir über die Verzierungen bereits in einem besondern Artikel gesprochen haben, so begnügen wir uns hier den Begriff der Zierrathen bestimmt zu haben.

(*) Die, von diesem Artikel handelnden Schriftsteller sind bey dem Art. Verzierungen angezeigt. Ich setze noch hinzu, daß in dem, bey dem Art. Mahlerey angeführten grosen Mahlerbuch des Lairesse sich, meines Bedünkens, die besten Winke zu den Zierrathen, oder Beywerken in Gemählden, finden. S. den Art. Nebenwerk S. 516. wo die dahin gehörigen Kapitel angegeben sind. — —

Zurükweichen.
(Mahlerey.)

Es geschieht oft, daß in einem Gemählde die entfernten Gegenstände sich nicht hinlänglich entfernen, oder nicht genug zurükweichen, obgleich der Mahler in Zeichnung und Farben der entfernten Gegenstände alles gethan zu haben glaubet, was die Regeln hierüber erfodern*). Der Fehler liegt insgemein in den Farben und in Licht und Schatten der nächsten Gegenstände, oder des Vorgrundes, und dessen, was darauf steht. In diesem Falle muß das Zurükweichen der entfernten Gegenstände durch nähere Bearbeitung der vorliegenden erhalten werden. Denn wenn man machen kann, daß das Vodere dem Auge näher zu kommen scheinet, so wird auch das Hintere blos dadurch zurükweichen. Dieses Hervortreten, oder Herannähern der vordersten Gegenstände, wodurch das Zurükweichen der hinteren erhalten wird, muß durch dreyerley Mittel bewirkt werden; durch ausführlichere Zeichnung, durch bestimmtere Farben und durch stärkeres Licht und Schatten. Denn je näher uns ein Gegenstand ist, je genauer unterscheiden wir jede Kleinigkeit in seiner Zeichnung, je lebhafter und bestimmter unterscheiden wir die Farbe jeder Stelle und jeden Wiederschein, und eben so viel heller scheint jedes Licht, und dunkler jeder Schatten.

Diese drey Mittel muß der Mahler versuchen, um das Zurükweichen der entfernten Gegenstände zu erhalten. Findet er aber, daß die genaueste Befolgung der Regeln in Absicht auf diese Punkte die gesuchte

*) S. Haltung.

Wirkung noch nicht hervorbringet: so kann er daraus abnehmen, daß der Fehler in den eigenthümlichen Farben der nähern Gegenstände liege. Es giebt Farben, die ohne Rüksicht auf ihre Stärke und Schwäche, von andern daneben liegenden weit mehr abstechen, als andere. Da Vinci hat sehr richtig angemerkt, daß zwey hintereinander liegende Gegenstände, deren eigenthümliche Farben von einerley Art sind, sich weit weniger von einander entfernen, als wenn ihre Farben verschiedenen Ton haben. So ist es z. B. weit schwerer, wo grün gegen grün steht, das Zurükweichen zu erhalten, als wo die Farben verschiedener Art sind, wie wenn roth gegen gelb gesetzt wird.

Darum muß der Mahler sich befleißigen, die Wirkung der Farben, besonders in Absicht auf das Zurükweichen, genau zu beobachten. Alles andre, was zur Haltung gehört, kann durch Theorie gelernt werden; aber dieser Punkt hängt allein von der Erfahrung ab. Man kann dem Künstler hierüber nichts nützlicheres sagen, als daß man ihm ein fleißiges und überlegtes Lesen der vortrefflichen Beobachtungen empfiehlt, die da Vinci nach sich gelassen hat. Dadurch wird er nicht nur überhaupt von dem Nutzen, den dergleichen Beobachtungen haben, überzeugt werden, sondern zugleich lernen, sein Auge unaufhörlich darin zu üben, daß ihm von allem, was die Erfahrung in Beobachtung der Natur an die Hand geben kann, nichts entgehe.

Zweystimmig.

(Musik.)

Sind die Tonstüke von zwey Stimmen. Sie sind von zweyerley Art. Die vornehmsten und schwersten sind die von zwey concertirenden Stimmen, und werden Duette genennt. Von diesen haben wir in einem besondern Artikel gesprochen. Wir merken hier nur noch an, daß über die Lehre vom Satz des für zwey Instrumente gemachten Duetts der Vorbericht zu Quanzens Flötenduetten nachzusehen ist.

Eine andere und leichtere Art des zweystimmigen Satzes kommt in den Stüken vor, da eine einzige Melodie für die Flöte, Hoboe, oder ein anderes Instrument, von einem Clavicembal oder Flügel begleitet wird. Bey diesen hat der Satz weniger Schwierigkeit; weil allenfalls das Leere der Hauptstimme durch die vielstimmige Begleitung bedekt wird. Aber bey dergleichen Stüken wird oft der Fehler begangen, daß sie von einer Viola, oder gar von einem Violon begleitet werden. Dadurch geschehen Versetzungen in den Contrapunkt der Octave, wozu doch der Tonsetzer das Stük nicht eingerichtet hat.

Einzele Stellen des zweystimmigen Satzes kommen bisweilen auch in Concerten vor, wo die Hauptstimme durch einige Tacte nur von einer Violine begleitet wird. Dergleichen Stellen müssen nothwendig nach den Regeln der Duette, oder Bicinien gesetzt werden.

Es ist sehr übel gethan, wenn man Anfänger zuerst im zweystimmigen Satze übet. Dieser kann nicht richtig gelernt werden, bis man die ganze vierstimmige Harmonie gründlich versteht und einen vierstimmigen Generalbaß rein zu setzen weiß.

Zwischenzeit.

(Dramatische Dichtkunst.)

Die Zeit, die im Drama zwischen zwey Aufzügen verstreicht, und während welcher der Zuschauer nichts von der Handlung sieht. Es würde für einen großen Fehler gehalten werden, wenn zwischen zwey Auftritten eine

Lüke,

Lüke, oder Zwischenzeit bliebe *). Darum ist es eine durchgehends angenommene Regel, daß während einem Aufzug die Schaubühne nie soll leer gelassen werden. Hingegen bleibet sie zwischen zwey Aufzügen allemal eine Zeitlang leer.

In den griechischen Schauspielen geschah dieses nicht. Die Zwischenzeit, in der die Handlung wirklich still stund, war von dem Chor ausgefüllt, und dieser unterhielt den Zuschauer mit Gegenständen, die zur Handlung gehörten. Beym neuen Aufzug wurde die Handlung gerade da fortgesetzt, wo sie am Ende des vorhergehenden geblieben war, und der Zuschauer durfte sich den Zwang nicht anthun, sich einzubilden, daß zwischen dem Schluß des vorhergehenden, und dem Anfang des neuen Aufzugs eine beträchtlichere Zeit verflossen sey, als wirklich geschieht. Vielweniger wurde diese Zwischenzeit von dem Dichter zu einem Theil der Handlung hinter dem Vorhang angewendet.

Die beträchtlichen Zwischenzeiten, die sich die neuern Dichter nicht selten erlauben, geben ihnen zwar die Bequemlichkeit, manches hinter dem Vorhang geschehen zu lassen, wodurch die Vorstellung selbst sehr abgekürzt wird. Aber selten geschieht es mit Vortheil für das Ganze. Während der Zwischenzeit beschäfftiget sich der Zuschauer meistentheils mit ganz fremden, das Schauspiel gar nicht angehenden Gegenständen, und dieses kann nicht wohl ohne Schaden der Wirkung geschehen. Geschieht inzwischen etwas wichtiges in der Handlung selbst, so hört man beym Anfang des neuen Aufzuges die Sache erzählen, die man lieber gesehen hätte, oder man muß gar erst aus dem, was itzt geschieht, errathen, was in der Zwischenzeit vorgefallen ist.

Es scheinet demnach, daß auch in diesem Stük die Einrichtung des griechischen Schauspiels der unsrigen vorzuziehen sey. Die Schaubühne wurde nicht nur nie leer, sondern man sah auch zwischen zwey Handlungen, wenigstens im Trauerspiel, nichts fremdes, und so wurde der Zuschauer in einer ununterbrochenen Aufmerksamkeit auf die Handlung unterhalten.

Die ungeschickteste Anwendung der Zwischenzeit aber geschah ehedem durch die Zwischenspiele, oder Intermezzi, die eine besondere, die Haupthandlung gar nicht angehende, meistens poßirliche Handlung vorstellten. Aber nicht viel besser sind in unsern Opern die Ballete zwischen den Aufzügen.

*) S. Lüke.

(*) Von der Zwischenzeit im Drama handelt, unter mehrern: Frc. Hedelin (Im 6ten Kap. des 3ten Buches s. Prat. du Theatre.) — D. Diderot (Im 14ten Abschn. s. Disc. de la Poesie dramatique.) — Cailhava (Im 16ten Kap. des ersten Bds. s. Art. de la Comedie, Ausg. von 1772.) —

Zusätze und Berichtigungen.

Abentheuerlich. S. 5. Die Mem. de l'anc. Chevalerie, von St. Palaye sind von J. L. Klüber, Leipz. 1786-1788. 8. 3 Bde. ins Deutsche übersetzt. — Zu den daselbst angeführten, vom Ritterwesen handelnden Schriften gehören noch, ein Aufsatz im Teutschen Merkur, v. J. 1777, 2tes Vierteljahr, S. 29. und das Schriftchen, Ueber den Geist und die Geschichte des Ritterwesens, Gotha 1786. 8. S. übrigens den Art. Heldengedicht.

Academie. In Spanien findet sich noch eine, im J. 1787 gestiftete Mahleracademie zu Barcelona. — In Frankreich ist die, von den Künstlern zu Paris 1391 gestiftete, unter der Regierung Ludewig des 16ten aufgehoben, und zu Toulouse ist eine, bereits 1726 gestiftet worden. — Die Dänische Academie zu Kopenhagen hat im J. 1767 mehrere Privilegien, und im J. 1771 ihr letztes Reglement erhalten. — In Deutschland ist noch zu Freyburg im Breisgau eine Zeichenschule befindlich. — — Ueber die französische Mahleracademie zu Rom hat Algarotti einen Versuch geschrieben, welcher sich französisch im 4ten Bde. S. 195 der Variétés litteraires findet, und worin er den Nutzen dieser Anstalt zu zeigen sucht. — Zu den Schriften über die Londner Academie gehören noch: The Bee, or the exhibition exhibited 1788. 4. Observat. on the present State of the Royal Acad. . . . by an old Artist 1790. 4. — Zu den Schriften über die Nürnberger Academie gehört noch die abgenöthigte Ehrenrettung von J. B. Ihle, Nürnb. 1788. 8. — Zu den Schriften über die Berliner Academie: Observat. crit. sur l'exposition à l'Academie des beaux arts à Berlin 1789. Berl. 1790. — Von den Ausstellungen der Academie zu Augsburg sind, bis jetzt, dreyzehn Stücke erschienen. — Im 1ten St. der Monatsschrift der Berliner Academie der Künste findet sich, von J. J. Engel, ein Aufsatz über die Frage: „wenn die rechte Zeit sey, da man der Verfeinerung der Künste durch Errichtung einer Academie zu Hülfe kommen müsse."

Accent. S. 18. Zu F. W. Reitz Schriften über den Accent in der griechischen Sprache sind, Lipſ. 1791. 8. auch Zusätze erschienen. — Eben davon handeln noch der 12te, 17te und 19te Brief in Ch. Davies Letters to a young Gentleman, Lond. 1790. 8. 2 Bde. — Zu den Schriften über den Accent in der deutschen Sprache gehören noch: Vom Tonmaaße der einsylbigen Wörter, eine Rede von G. Behrndt, im 17ten St. S. 48 der Beytr. zur Critischen Historie der deutschen Sprache, und ein Aufsatz von G. F. Stender, in den Schriften der teutschen Gesellschaft zu Göttingen. — Ueber die Accente in der hebräischen Sprache, s. den Art. Musik.

Accord. S. 23. Von Accorden handeln noch: J. G. Zeidler (In s. Ternarius Musicus, Misn. 1615. 4.) — F. W. Marpurg (Untersuchung der Sorgischen Lehre von der Entstehung der dissonirenden Sätze, in dem 5ten Bde. S. 131. f. Histor. krit. Beytr. Berl. 1754. 8.) — J. Adlung (Musikalisches Siebengestirn, d. i. Sieben zur edlen Tonkunst gehörige Fragen . . . Berl. 1768. 4.) — In Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1770 findet sich, S. 325 eine „Vorzeige, wie die Con- und Dissonanzen von veränderlichen Stuffen und Nahmen auf den Notenleitern entstehen, wenn man einerley Grund und einerley Oberklang mit einander verbindet, u. s. w.) — Klaas Douwes (Grondig Onderſoek van de Toonen der Muzyk, waarin van de wydte of grootheid van Octav. Quint. Quart en Tertien heele halve Toonen . . . gehandelt woordt, T'Am-

Amsterd. 1773. 8. Ist bereits die 2te Aufl.) — G. J. Lingke (Kurze Musiklehre, in welcher nicht allein die Verwandtschaft aller Tonarten, sondern auch die jeder zukommenden harmonischen Sätze gezeigt, und mit practischen Beyspielen erläutert werden. Leipz. 1779. 4.) — — Das französische Werk von Bemetzrieder ist, in das Englische von Giffard Bernard, 1779. 4. übersetzt worden. — S. übrigens die Art. Ausweichung, Consonanz, Hauptsatz, Harmonie, u. d. m.

Aeneis. Zu den angeführten italienischen Uebersetzungen derselben kommen noch, die von Mar. Candido, Neap. 1768. 8. 2 Bde. in reimfr. Versen; und von Clem. Bondi, Parma 1790. 8. ebenfalls in reimfr. Versen. — In das Portugiesische ist solche von J. Fr. Bareto, Lisb. 1759. 8. übersetzt. — In das Französische, noch von Fontaine de St. Freville, Par. 1784. 12. 3 Bde. in Versen. Auch wird in dem Cat. Bibl. Bodl. Art. Virgilius, Bd. 2. S. 644. b. noch eine französische Uebersetzung von P. D. Mouchaut, Par. 1577. 8. angeführt. — Die englische Uebersetzung von Gowen Douglas ist, Lond. 1553. 4. Edinb. 1710. f. gedruckt. Uebrigens kommen zu diesen Uebersetzungen noch, eine von J. Vicars, Lond. 1632. 8. in zehnsylbigten Versen. Auch sind noch mehrere prosaische Uebersetzungen vorhanden, als von Stirling 1741. 1779. 8. Von Cooke 1741. 8. Von Jos. Davidson 1743. 1790. 8. 2 Bde. Und angezeigt habe ich noch eine von Jackson, v. J. 1775. 8. so wie von W. Hawkins 1764. 8. (in reimfr. Versen) und von Melmoth 178*. 4. gefunden. Die erste oder älteste englische Parodie der Aeneis ist von Ch. Cotton, und erschien, unter dem Titel, Scarronides 1664. 8. Sie enthält blos das erste Buch; vermehrt mit dem 4ten erschien sie 1667. 8. und das 2te 1692. 8. Eine andre Parodie des sechsten Buches erschien, unter dem Titel: Cataplus or Aeneas his descent into hell 1672. 12. — Zu den deutschen Uebersetzungen derselben kommt noch, eine neue, zu Frft. 1793. 8. erschienene. Fragmente einer bessern von Hottinger finden sich in dem Schweitzer Museum; und das 2te und ein Theil des 4ten Buches, in Octaven übers. von F. Schiller im 1ten und 2ten St. der Thalia v. J. 1792. Parodien derselben sind noch von J. B. Michaelis (doch nur der Anfang des ersten Buches, Werke, S. 97.) und von H. Berkhahn (eine Fortsetzung des vorigen, im Alm. der deutschen Musen v. J. 1779 und im deutschen Museum v. J. 1782) vorhanden. Die Travestirung von Al. Blumauer veranlaßte ein anderes Gedicht: Blumauer bey den Göttern im Olympus angeklagt . . . Wien 1792. 8. — Zu den Erläuterungsschriften: De eo quod nimium est in imitatione Homeri Virgiliana, Diss. Auct. A. G. Walch, Schleus. 1773. 4. — De Virgilio, Homer. imitante, Dissert. I. H. Tittmann, Viteb. 1787. 8. — In den Lettere des Algarotti, ein Brief über V. militärische Kenntnisse; frz. im 1ten Bde. S. 447 der Variétés litterair. — Dissertat. sul' Episod. degli amori d'Enea e Didone . . . . dal' Abate I. Anders, Ces. 1783. 4. — Der S. 37. a. angeführte Discours von Rapin ist ins Deutsche von Fr. Graf von Wildenstein, Wien 1766. 8. übersetzt worden. — Essays . . . upon two books of V. Aen. by James Harrington, 1658. 8. — In Warburtons bekanntem Werke, Ueber die Gesetzgebung Mosis, findet sich, im 2ten Buch des 1ten Bds. eine Abhandlung über das 6te Buch der Aeneis, gegen welche zum Theil die sechste der Dissertat. on different subjects des Jortin, Lond. 1755. 8. und vorzüglich die Critical observat. on the sixth book of the Aen. 1770. 8. gerichtet sind. — Im 2ten Bde. der Transact. of the Royal Soc. of Edinburg 1790. 4. finden sich Bemerkungen über einige Stellen eben dieses Buches von J. Beattie. — — S. 34. b. Z. 25. statt Gir, l. Gin. — Ebend. Z. 47. st. d'Orville, l. d'Orvilliers. —

S. 35.

S. 35. a. Z. 9. st. 1683. l. 1483. — S. 37. b. Z. 34 sind die Worte: „im 2ten Bde." wegzustreichen. — Ebend. Z. 37 statt Ree, l. Rue.

Aeschylus. Der Prometheus ist in das Italienische noch einmahl im 2ten Bde. der Capi d'opera del Teat. ant. e mod. Ven. 1789. 8. übersetzt, und Mich. Mallo hat, Rom. 1788. 8. den ersten Band der Tragedie di Eschilo. Sofocle ed Euripide herausgegeben. — Der Anfang einer neuen deutschen Uebers. des Prometheus findet sich im 2ten Th. der Neuen Thalia, Leipz. 1792. 8. — Zu den Schriftstellern, welche den Dichter erläutert haben, gehören noch: K. J. Besenbeck (Aesch. quorund. locor. explicat. Erl. 1788. 8.) — A. H. L. Heeren (Bemerk. über die dramat. Kunst des Aeschylus, in dem 3ten St. S. 1. u. f. der Bibl. der alten Litterat. und Kunst.) — Frz. Hardy (Thoughts on some particular passages in the Agamemnon, im 2ten Bde. der Transact. of the Irish Academy, ob nähmlich die Griechen und Trojaner ein und dieselbe Sprache gesprochen.) — In A. Askew's Trag. Aesch. Specim. Lugd. B. 1746. 4. finden sich Bemerkungen über die Eumeniden. — Auch gehört noch zu dem Aeschylus die Erklärung eines alten Reliefs, im Mus. Varic. von A. H. L. Heeren, im 3ten St. S. 1. u. f. der Bibl. der alten Litterat. und Kunst. — In den Notices et Extr. des Mscrpts. de la Bibl. du Roi, Bd. 1. S. 281. u. f. Par. 1787. 4. wird eine Nachr. von fünf Handschr. des Aeschylus gegeben, welche, deutsch, Hildburgsh. 1790. 8. erschienen ist. —

Aesopus. S. 43. a. Z. 49. st. 753 l. 253. — S. 44. a. Z. 35 ist nach S. 108 u. f. einzurücken der Observat. miscell. — S. 46. b. Z. 26. st. Bdnner, l. Boner. — S. 44. In dem 2ten Bde. S. 687. u. f. der Notices et Extraits de la Bibl. du Roi hat Rochefort 28 noch vorher nicht gedruckte Aesopische Fabeln, griech. und franz. mit Anm. und einer Einleitung von der Geschichte dieser Fabeln, herausgegeben. — Zu den ital. Uebersetzungen kommt noch eine, im 14ten Jahrh. gemachte, aber erst Flor. 1778. 12. gedruckte. — S. 45. b. Der Titel der daselbst, aus dem Maittaire angeführten spanischen Uebers. ist, bey dem Art. Fabel, S. 185 zu finden. Die Uebers. des Villafranca ist, zuerst, Sevilla 1682 gedruckt. — In das Portugiesische ist Aesop von M. Mendez, Evora 1603. 12. Lisb. 1611. 8. Coimbra 1701. 8. übersetzt. — Zu den französischen Uebersetzungen kommen noch die von Guill. Haudent (Trois cent soixante six Apol. d'Esope mises en rithme franç. Rouen 1547. 12.) Von Ant. Du Moulin, Rouen 1578. 16. in Versen und mit K. Von einem Ungen. in den Oeuvr. Par. 1670. 12. Von Palaidor, unter dem Titel, Festin nuptial. 1700. 8. in Vers. Von einem Ungen. Par. 1718. 12. Von Le Roy 1770. 8. (Nur 40 St.) Von Cholet und Mulot 1790. 8. Auch hat sie Frc. Nau in Lieder und Vaudeville gebracht, zu welchen La Cassagne die Musik 1754. 4. gesetzt hat. Auf ähnliche Art erschienen sie, mit dem Titel, Etrennes d'Esope aux françois 1774. 12. Ingleichen ist Aesop, von Boursault, in zwey verschiedenen Stücken, als les fables d'Es. und Esope à la cour in den J. 1690-1701 auf das französische, und das erste dieser Stücke von Vanbrugh im J. 1697 auf das englische Theater gebracht, so wie dieses wieder von Sheridan, ums J. 1778 in eine Farce verwandelt worden. Auch Eust. Le Noble hat für die Bühne 1691 einen Arlequin Esope, so wie Nau einen Esope au village, Oper. com. geschrieben. — Zu den englischen Uebersetzungen die von Caxton 1583. (aus dem Französischen gezogen.) Von Rob. Henrison, ums J. 1571, aber noch ungedruckt und im Schottischen Dialect. Von W. Bulloker 1585. 12. Von William (The Phrygian Fabulist 1650. 8.) Von einem Ungen. (Fables paraphr. 1653. 8.) Von Th. Philippot, Lond. 1666. f. mit Kupfern nach Zeichn. des Barlow. Von Ayre, nach dem Franz. des Baudoin 1702. 8.

Von

Von Edm. Arwaker, L. 1708. 8. Von Dodsley 1762. 1787. 12. mit K. Von Jakson 1775. 8. Die Arbeit des L'Estrange ist 1714. 4. mit 111 K. ins Franz. übersetzt worden. — Zu den deutschen Uebersetzungen, die von Huldric Wolgemuth, Frft. 1623. 8. 2 Th. Auch ist zu Warschau 1780. 8. eine deutsche und polnische Uebers. erschienen. — Zu den Erläuterungsschriften: Ein Aufs. von C. A. Heumann, in den Act. Philos. Bd. 1. Th. 6. S. 944. — F. G. Freytags Dissertat. de insigni Aesopi deformitate, Lips. 1717. 4. — J. Brucker, in s. Hist. crit. Philos. Bd. 1. S. 455. der 2ten Aufl. —

Aesthetik. Zu den Schriften darüber kommen noch: C. F. D. Schubarts Vorles. über die sch. Wissensch. für Unstudirte, Augsb. (Münster) 1777. 8. Umgearb. und verm. Münster 1781. 8. Vorlesungen über Mahlerey, Kupferstecherkunst, Bildhauerkunst, Steinschneiderkunst und Tanzkunst, Münster 1777. 8. — Verschiedene einzele Aufs. von K. Heinr. Heydenreich, als „Skizze einer Einleit. in die Aesthetik, im 6ten Bde. S. 253. der Denkw. aus der philos. Welt von Cäsar; Ueber die Principien der Aesthetik, und über den Grundbegriff der schönen Künste, in der Amalthea, Bd. 1. St. 2. und Bd. 2. St. 2. Eine Abhandlung über Entstehung der Aesthetik, Kritik der Baumgartenschen, Prüfung des Kantischen Einwurfs u. s. w. im 2ten St. S. 169 des Neuen philos. Magazines von J. H. Abicht und G. F. Born. — Grundsätze der Aesthetik, deren Anwendung und künftige Entwickelung von Carl v. Dalberg, Erfurt, 1791. 4. — Stollen oder Fragmente der Philosophie und Critik, von J. Ascher, Berl. 1790. 8. — Jor. Wilh. Dan. Snells Darstellung und Erläuterung der Kantischen Kritik der ästhetischen Urtheilskraft, Giessen 1791. 8. — J. C. Jahns Aesthetisch practisches Handbuch zum Besten der Schulen, Frft. 1792. 8. — Resultate der philosophirenden Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des Erhabenen, von G. Dreves, Leipz 1793. 8. — K. L. Porschke Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen, Liebau 1794. 8. — Aesthetische Fragmente über das Schöne, insonderheit in den bildenden Künsten, Berl. 1794. 8. — Observat. de usu Analyteos philos. in Aesthet. Auct. Dn. Boethius, Ups. 1788. 4. — Ein Aufsatz über die Analogie der Logik und Aesthetik, in J. H. Abichts und F. G. Borns Neuem philosophischen Magaz. Bd. 2. S. 205. —

Aezen, Aezkunst. J. H. Tischbein (Kurzgefaßte Abhandlung über die Aezkunst . . . Cassel 1700. f.) — Zu den vorzüglichen Aezkünstlern kommen noch: J. L. Aberli, Fr. Ermels, J. J. Boissieu, Cl. H. Watelet. — Ueber die Werke des Hogarth, S. 67. sind bekanntermaßen, eine Menge Erklärungen geschrieben, als in französischer Sprache von Rouquet (Lettres à un Ami.) Von einem Ungen. (Hogarth moralized, 1768. 4.) Von Ireland (Hogarth illustrated 1791. 8. 2 Bde.) Von G. C. Lichtenberg (Hogarths W. mit Erläuter. Göttingen 1794. 8. vielleicht am glücklichsten.) — — Zu den Verzeichnissen von Kupferstichen; Descriz. della raccolta di Stampe del C. Iac. Durazzo . . . Parma 1788. 4. — Neues Museum von J. G. Meusel, Leipz. 1794. 8. zwey St. — — Zu den Werken, worin Lebensbeschreibungen und Nachrichten von Aezkünstlern sich finden: Diction. des Artistes, p. Mr. (L. Abel) Fontenay 1776. 8. 2 Bde. — H. Hüsgen Nachr. von Frankfurter Künstlern und Kunstsachen . . . Frft. a. M 1780. 8. Verm. und mit dem Titel, Artistisches Magazin, ebend. 1790. 8. — Nachrichten von größtentheils Hamburgischen Künstlern . . . Hamb. 1794. 8.

Alcove. Aufrisse zu Alcoven haben, unter mehreren, geliefert: J. J. Schüblers Vorstellung unterschiedlicher Cabinets und Alcoven mit kuriösem Camin . .) —

J. S.

J. G. Marot (Livre de desseins d'Alcoves, in s. Oeuvr.) — Le Caun (Plan et Elevat. d'Alcoves, f. 4 Bl.) — —

Allegorie (redende Künste.) S. 86. a. Z. 40. st. Trauergesichte, l. Traumgesichte. Allegorische Gedichte, bey den Italienern, haben, unter mehrern, noch geschrieben: Ant. Conti (Tempio d'Apollone, in s. Opere, Ven. 1744.) — Fr. Algarotti. (Sein Congresso di Citera s. Art. Heldengedicht, gehört unstreitig noch hieher.) — — Bey den Franzosen: Jean de la Fontaine (La Fontaine des amoureux de science aus dem 14ten Jahrh. gedruckt, Lyon 1547. S. Goujets Bibl. franç. Bd. IX. S. 67 u. f. — Gaston de Foix († 1391. Der 2te Th. s. Phebus des Deduiz de la Chasse . . . Par. f. a. 4. ist gänzlich allegorisch. S. Goujet, a. a. O. S. 115 u. f.) — J. Froissart (1400. Unter s. Gedichten ist das Paradis d'amour, in Form eines Traumes abgefaßt, gänzlich allegorisch.) — Ungen. (La Fontaine perilleuse, gedruckt, Par. 1572. S. Goujet, a. a. O. S. 181.) — Pierre Michault (1466. La Danse des aveugles, Lyon 1553. 8.) — Octavien de St. Gelais († 1502. Der größte Th. s. Gedichte unter dem Titel: Chasse et depart d'amours . . . Par. 1533. 4. ist in einen allegorischen Traum eingewebt. Eben so verhält es sich mit dem andern Theile, welcher den Titel, Sejour d'honneurs, Par. 1519. 4. führt. S. Goujet, a. a. O. Bd. X. S. 240 u. f. — P. Gringoire (1544. Das Chateau de Labour, das Warton in s. Dichtkunst, bey Gelegenheit zweyer englischer Uebersetzungen, v. J. 1506 und 1519. (Hist. of Engl. Poetry, Bd. 2. S. 247.) anführt, und dem St. Gelais zuschreibt, ist nicht von ihm, sondern von Gringoire. S. Goujet, a. a. O. S. 282. und Bd. XI. S. 212 u. f.) — Frc. Habert (1561. Le voyage de l'homme riche, Troyes 1543. 8. — P. Ronsard (In s. Werken findet sich auch ein, in Form eines Traumes abgefaßtes Gedicht, Promesse, worin der Dichter mit dieser ein langes Gespräch führt.) — — Bey den Engländern: J. Thomson (The castle of Indolence, in 2 Ges. im 2ten Th. s. Works, Ausg. v. J. 1763.) — Ungen. (The banishment of Cupid. 1756. 4.) — Ungen. (The land of liberty 1775. 4.) — The temple of compassion 1771. 4. — The Castle of infamy 1780. 4. — S. Johnson (The temple of fashion 1781. 4.) — Ungen. Sir Salvadore 1781. 8. — Temple of wit and folly 1784. 4. — Miß Mar. Robinson (The cavern of woe 1793. 4.) — J. Bidlake (The progress of Poetry, Painting and Musik, 5 Ges. in s. Poems 1794. 4.) — — S. übrigens die, bey den Art. Fabeln, Lehrgedicht, u. d. m. angeführten Gedichte.

Allegorie (zeichnende Künste.) Zu den Werken, welche zur Kenntniß und Darstellung so genannter allegorischer Figuren dienen können, kommen noch: The new Pantheon, or histor. Dictionary of the Gods, Demigods, Heroes . . . . 1790. 4. 2 Bde. mit K. aber nicht eben sehr zuverlässig. — Ein Anhang zu K. W. Ramlers Allegor. Personen, Berl. 1791. 8. — — S. 108. a. Z. 21. st. Personen überhaupt, l. Handlungen in der Mahlerey. — S. 110. b. Z. 38. st. Bahlerbuch, l. Mahlerbuch —

Alten. S. 118 u. f. Zu den Werken, welche zur Verständlichkeit des Inhaltes der alten Schriftsteller überhaupt führen können, gehören noch: Handbuch der griechischen Alterthümer, in Rücksicht auf Genealogie, Geographie, Mythologie, Kunst und Geschichte, Leipz. 1790. 8. (ein ziemlich seichtes Werkchen.) — Beschr. des häuslichen, gottesdienstlichen, sittlichen, politischen, kriegerischen und wissenschaftl. Zustandes der Griechen, nach den verschiedenen Zeitaltern und Völkerschaften, von P. F. A. Nitsch, Erf. 1791 = 1794. 8. 2 Th. aber noch nicht vollendet. Ein Auszug daraus, Altenb. 1791. 8. — — *C. G. Heyne* Antiquitas Rom. inpri-

inprimis Iuris Romani . . . Gött. 1779. 8. — Römische Kriegsalterthümer, von J. J. H. Nast, Halle 1782. 8. — Roman Antiquities . . . by Alex. Adam 1791. 8. Verb. 1792. 8. Deutsch, von J. L. Mayer, mit Zus. Erl. 1794. 8. — P. F. A. Nitsch Beschr. des häuslichen, wissenschaftl. sittl. gottesdienstl. politischen und kriegerischen Zustandes der Römer, nach den verschiedenen Zeitaltern der Nation, Erf. 1788-1790. 8. 2 Bde. Ein Auszug daraus 1791. 8. — Einleit. in die classischen Schriftsteller der Griechen und Römer . . . Altenb. 1790. 8. Erster Theil, die Römer. (Sehr mittelmäßig gerathen.) — Biblioth. classica, or a classical Diction. . . . with tables of coins, weights and measures, by J. Lampride, Lond. 1788. 8. — Zu den Schriften über Religion, Orakel, u. s. w. der Alten: Essai sur la Religion des anc. Grecs, von Le Clerc Septchene, Laus. 1787. 8. 2 Th. Engl. 1788. 4. — De Apolline juris perito Diss. *C. Ferd. Hommelii*, Lips. 1748. 4. und in s. Opusc. Baruth. 1785. 8. S. 1. — Vindiciae Oraculor. a Daemonum imperio ac sacerdotum fraudibus, Auct. *I. B. Koppe*, Gött. 1774. 4. — ANΘOYCA, oder Roms Alterthümer . . . die heil. Gebräuche der Römer, von K. Ph. Moritz, Berl. 1791. 8. mit K. — Dissertat. on the Eleusinian and Bacchic Mysteries, by R. Taylor. 1792. 8. — — Zu den Schriften von der Geographie der Alten: Geogr. des Grecs analysée, ou les Syst. d'Eratosthene, de Strabon et de Ptolomée, comparé entre eux, et avec nos connoissances modernes . . . p. Mr. Gosselin . . . Par. 1790. 4. mit 10 Karten. — Entw. der alten Geographie, von F. P. A. Nitsch, Leipz. 1792. 8. 2te Aufl. — — Zu den Schriften, welche Erläuterungen einzeler Schriftsteller der Alten enthalten: *Ioh. Frd. Christii* Noctes Acad. Hal. 1727 u. f. 8. vier St. Observata classica quibus in veter. scriptor. commentatur, von J. A. B. Bergsträßer 1771-1774. 4. vier St. — Spec. emendat. in autores vet. cum gr. tum lat. . . . Aut. *F. Iacobs*, Gotha 1786. 8. — *A. Matthiae* Observat. crit. . . . Gött. 1789. 8. — Epist. crit. . . . Rom. 1790. 8. von N. Schow. — De interpretat. veter. scriptor. et monumentor. ad sensum veri et pulcri facilem et subtilem excitandum acuendumque recte instituenda, Commentat. II. scr. *Chr. Dan. Beckius*, Lips. 1790-1791. 4. — Vorlesungen über die classischen Dichter der Römer, von P. F. A. Nitsch, Leipz. 1793. 8. 2 Bde. — — Zu den Werken, welche litterarische Nachr. von den Schriften der Alten enthalten: Museum der neuesten deutschen Uebers. und anderer in die Archäol. der Gr. und Römer einschlagenden Materien, und Denkmähler . . . von J. A. B. Bergsträßer, Frft. 1781-1783. 8. vier St. — Vollst. Samml. aller Uebers. der Gr. und Römer, vom 16ten Jahrh. bis aufs J. 1784. von N. Schlüter, Frft. 1785. 8. — Vers. einer vollst. Litterat. der deutschen Uebers. der Römer, von J. F. Degen, Altenb. 1794. 8. — — Zu den Journalen: Biblioth. crit. Amstel. 1777. u. f. 8. bis jetzt drey Bde. — — Zu den Schriften über Werth, Eigenheiten u. s. w. der Alten: Observat. on the greek and roman Classics, von A. Hill, 1753. 12. — On classical learning, by Ios. Cornish 1784. 8. — On the comparative merit of the Ancients and the Moderns with respect to the imitative arts, von Th. Kershaw, im 1ten Bde. S. 405 der Mem. of the litter. and philos. Soc. of Manchester, Lond. 1785. 8. Deutsch, in der Uebers. dieser Schriften, Leipz. 1788. 8. — Parallelen vom griechischen und modernen Genius, von Fdr. Bouterweck, Gött. 1791. 8.

Amphitheater. Descriz. de' Circi, particularmente di quello di Caracalla . . . di I. L. Bianconi, Rom. 1790. f. Herausgeg. von Fea und Uggieri. —

Ana-

Anagram. De Ratione Anagrammatismi, scr. Gul. Blancus, R. 1586. 4. — Ein richtiges Urtheil, nebst allerhand Nachrichten darüber findet sich in D. Morhofs Unterr. von der deutschen Sprache und Poesie, S. 697. 3te Aufl. — In Gundlings Otiis handelt das 6te Kap. von Liebhabern der Anagrammen. — Ferner gehört, im Ganzen, noch hieher die Rechtfertigung der Chronodistichen, in der N. Bibl. der sch. Wissensch. Bd. 5. S. 201. — Uebrigens gab es, zur Zeit, wo sie Mode waren, ganze Sammlungen davon, als Ioh. Mauerperi Rosa Verniaca, s. Lycaeum Rostoch. anagrammat. Rost. 1636. 12. Curia Rostoch. Rost. 1636. 12. von ebend. (die zu den besten gehören.) Anagr. sur le nom de Mr. Colbert, p. Alexis, f. — Anagr. sur l'auguste nom de Louis XIV. p. I. Douet 1651. 4. — Auch bey uns hat F. D. Stender eine dergleichen Sammlung herausgegeben.

Anakreon. Zu den Ausg. des Texts, kommt die von F. G. Born, Lips. 1789. 8. gr. — — In Ansehung der italienischen Uebers. will ich hier bemerken, daß die in Fabr. Bibl. gr. Vol. II. S. 101 u. f. 4te Aufl. angeführte Anzahl derselben, einige Ausnahmen leidet, weil die N. 3. und 4. unter den übrigen noch einmahl vorkommen. N. 3. z. B. ist keine andre, als die von Bart. Corsini. — — S. 132. Die franz. Uebers. von Caperronier ist nichts, als eine Verbesserung der von Gaçon; sie veranlaßte den Anacréon vengé, ou lettres . . . Critop. (Par.) 1755. 12. von J. B. Fr. Cl. David. — C. Scillans hat eine besondre Imitation des Odes d'Anacréon, Par. 1754. 12. herausgegeben. — Der S. 133. b. angeführte, ungenannte Uebersetzer des Anakr. ist Frc. Fawkes; indessen ist auch noch eine Uebers. 1758. 4. erschienen. — — Zu den deutschen Uebers. Von Casp. F. Triller mit dem Text, Nordh. 1698. (1702.) 12. Von Joh. Fdr. Brumleu, Dess. 1783. 8. — — Zu den Erläuterungsschriften: F. G. Barth Stricturae aliquot animadvers. ad Anacreontem, Numb. 1777. 4. — B. F. Schmieder Commentat. II. in 28 priores Odas Anacr. Hal. 1782-1783. 4. — H. A. Grimm Anmerk. über einige Oden des Anakr. Duisb. 1778. — Erläuter. über den Anakr. von J. G. C. Schwaben, Weimar 1781-1783. 4. zwey St. — — S. 133. b. Z. 4. st. Lickell, l. Tickell.

Anatomie. L'Anatomie à l'usage du dessein, dess. p. F. Bouchardon, gr. p. Fossard, f. 17 Bl. — Anleitung zur anatomischen Kenntniß des menschl. Körpers, für Zeichner und Bildhauer, von Joh. Heinr. Lavater, Zür. 1790. 8. (Nach einem holl. Werke des H. v. Amstel, aus den Albinischen Tafeln gezogen.) —

Anmuthigkeit. Der Künstler am Altar der Grazien, von Joh. Pet. Melchior, im 8ten St. des Pfälzischen Museums. — — Von der Anmuthigkeit und Lieblichkeit im Gartenbau, Hirschfeld, in s. Theorie der Gartenkunst, Bd. 1. S. 174. —

Anordnung. Von der Anordnung der Rede handelt noch: Jac. Strebäus (De elect. et orator. collocatione verbor. Lib. II. Par. 1538. 4. Col. 1582. 8.) — Chr. Schrader (Dispofit. orator. ad ductum Rhetor. Aristot. concinnatae, Helmst. 1663. 4.) —

Anschlag. (Baukunst.) J. F. Penther (Bauanschlag, Augsb. 1765. f. 3te Aufl.) — J. C. Huth (Allgem. und gründliche Unterweisung zu Bauanschlägen, Halberst. 1777-1779. f. 2 Th.) — —

Anstand. The art of speaking in Public, or an Essay on the action of the orator, Lond. 1727. 8.

Anständig. Von dem Anständigen überhaupt, handeln noch: A. W. Eberhard, im 2ten St. S. 399. des 1ten Bds. der Nachträge zu Sulzers allgem. Theorie, Leipz. 1792. 8. — — Von dem Anstande, oder dem Anständigen, im Lustspiel:

Cail-

Cailhava, im 8ten Kap. des ersten Bds. s. Art de la Comedie. — Ueber den sittlichen Anstand im Lustspiel, ein Aufsatz, in der deutschen Monatsschr. v. J. 1791. S. 68. — — Von dem Anständigen in der Mahlerey: G. Laireße (Im 7ten Kap. des vierten Buches s. Großen Mahlerbuches.) — —

Antik. Ueber den Ursprung und Geschichte der Kunst, von Aug. Wilh. Stubemund, Jena 1767. 8. — Entwurf der Kenntnisse der Kunst, von Fel. Hofstäter, Wien 1774. 8. Grundsf. der Kunst, und ihrer Geschichte, von ebend. Wien 1775. 8. — Ueber die Mahlerey der Alten ... von A. Riem und B. Rode, Berl. 1787. 4. — Handb. des Studiums der alten Kunstwerke für Künstler und Liebhaber, von P. F. A. Nitsch, Leipz. 1792. 8. — Priscae Artis opera ex Epigr. graec. eruta, Comment. II. von C. G. Heyne, Gött. 1789 - 1790. De priscae artis operibus Constantin. servatis, von ebend. 1790. — — S. 188. a. Von dem Museo Pio-Clementino ist 1793 der 5te Bd. erschienen. — Ebend. b. Von der Antichità d'Ercolano im J. 1792. der 8te Bd. welcher Abbildungen von Leuchtern und Lampen enthält; von den drey ersten Bänden im J. 1790. eine neue Ausg. — Descriz. del Museo antiquario ... del S. Principe di Biscari (in Sicilien) fatta del S. Dom. Sestini, Flor. 1776. 8. Liv. 1787. 8. (Statuen, Büsten (50) Vasen (840) Münzen (8000) Geschn. Steine, u. d. m.) — Von der deutschen Uebers. der Monum. antichi des Winkelmann von C. F. Brun ist der 2te Bd. Berl. 1793. f. vollendet worden. Französisch hat Grainville solche 1788. 4. herausgegeben. — Calcografia delle più belle Statue antiche, R. 1779. 4. 48 Bl. — Monumens Egyptiens ... Rome 1791. f. 2 Bde. und 200 Bl. — Aus der Voyage pittoresque de Naples et de Sicile ist ein deutscher Auszug, Gotha 1789 - 1793. 8. 5 Th. erschienen. — Die Voyage pittor. par Houel ist in 4 Bden. vollendet, welche überhaupt 253 Kupfer enthalten. — Signor. veter. Icones per D. Ger. Reynst. coll. tab. aen. incisae Amstel. s. a. f. 110 Bl. — — Von Geräthen der Alten: Ausser dem 8ten Bde. der Antichità d'Ercolano: Vasi, Candelabri, Cippi, Sarcofagi, Tripodi, von Piranesi, fol. 2 Th. — Rec. de gravures d'après des Vases ant. ... tir. du Cabinet du Chev. Hamilton. gr. p. G. Tischbein, Frcft. 1794. f. (Bis jetzt nur ein Band.) — Ragion. de' Vasi Murrini von dem Prinzen Biscari, 1781. 4. Sur les Vases murrhins, zwey Abhandl. von Leblond und Larcher, in dem 43ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. — Ueber die Vasa Murrina, von A. F. v. Veltheim, Helmst. 1791. 8. — Description of the Portland Vase ... by J. Wegdwood, Lond. 1790. 8. — Vermuthungen von der Barberini, jetzt Portland Vase, (von A. F. v. Veltheim) Helmst. 1791. 8. — — Von den Mahlereyen der Alten: Der Recueil de Peint. antiq. imitées fidelement pour les couleurs etc. ist mit den Peint. de la Pyramide de C. Cestius et des Bains de Constantin, Par. 1784 - 1790. f. vermehrt worden, und besteht überhaupt aus 54 Bl. — Arabesques ant. des Bains de Livie et de la Ville Adrienne, d'après les desseins de Raphael, Par. 1789. f. — Les Peintures de la Maison d'Antonin, decouvertes dans la Ville Negroni, p. Camillo Buti, f. — La Ville d'Adrien ... fol. — Auch wird in dem Dict. des Artistes, Bd. 3. S. 593. noch eine Sammlung von 72 Bl. welche die Mahlereyen in dem Hause des Titus, und in den Bädern des Constantin darstellen, gez. und gest. von Maria Carloni, Rom 1780. f. angeführt. — — Von Münzen der Alten: Cat. d'une collect. de Medailles ant. formée p. le C. de Benting, Amst. 1787. 4. 2 Th. mit K. von Weisbrod. — Cat. Numismat. aureor, argenteor. et aereor. graecor. romanor. barbaricor. etc. a I. F. Christ. collector. Lips. 1764. 8. — Cat. de Med. [illegible]es et mod. du cabinet

de Mr. d'Ennery, Par. 1788. 4. — Catal. Numism. Musei de France, Lib. 1763. 4. — Numophyl. Holdianum, Brem. 1764. 8. — Numophyl. Rinkianum, Lips. 1766. 8. — Thes. Numismat. quae colleg. Otto C. de Thot, Hafn. 1790. 8. 2 Bde.) — — Numi Aegyptii Imperat. prost. in Museo Borgiano . . . Rom. 1787. 4. mit 22 Kpft. von G. Zoega. — Hist. Osrhena et Edessena ad fid. numismat. Auct. Th. Chr. Bayer, Petrop. 1737. 4. — De Minnisari aliorumque Armeniae regum numis et Arsacidarum Epocha, Auct. Ed. Corsini, Lib. 1754. 4. wogegen E. Frölich Dubia, Vien. 1754. 4. drucken ließ. — Römische Münzen finden sich in der 6ten Abh. der Rovine della Città di Pesto . . . . R. 1784. f. abgebildet. — Hist. de Carausius, Emp. de la Gr. Bretagne, Collegue de Diocletien prouvée p. des Medailles, p. Genebrier, Par. 1740. 4. — Medallic History of Carausius, by M. Stukeley 1757. 4. 2 Th. The history of Carausius in which many errors of Genebrier and Stukeley are detected 1762. 4. — Schaumünzen auf einzeln Blättern sind noch von mehrern Künstlern geliefert worden, als von dem Gr. Caylus eine Folge kaiserlicher Medaillen in Quart, 68 Bl. — Medailles des Imperateurs rom. 4. 231 Bl. — u. a. m.

Aristophanes. Die Ausg. desselben von Ph. Invernizzi ist Lips. 1794. 8. 2 Bde. gr. nach einer Handschrift aus dem 10ten Jahrh. erschienen; die Scholien werden einen dritten Band einnehmen. — Die angezeigte spanische Uebers. der Wolken ist von J. David, Antw. 1609. 8. herausgegeben worden. — In das Franz. sind die Wolken noch von C. M. Plouquet, Tüb. 1788. übersetzt worden. — In das Englische, der Plutus, von Th. Randolph, unter dem Titel, Hey for honesty, down with Knavery 1651. 4. — Was die Stage of Aristophanes 1777. 4. enthält, weiß ich nicht zu bestimmen. — In das Deutsche, der Plutus, von einem Ungen. Rothenb. 1779. 8. — — Zu den Erläuterungsschriften: Die angef. Apologia von Nic. Frischlin ist gegen den Plutarch gerichtet. — Franc. Vavässor (Das 4te = 6te Kap. des ersten Abschn. s. Schrift de ludicra dict. S. 68. Ed. Kapp. handelt de comicis Poetis, Aristoph. Menandro.) — K. A. Boettiger (Aristophanes impunitus Deor. gentil. irrisor, Lips. 1790. 4.) —

Aufschrift. Davon handeln noch: Joh. Faber (De Inscript. Dissertat. Sor. 1657. 4.) — C. Joach. Berger (Sciatera Inscript. argutar. Berol. 1691. 8.) — Dan. Peucer (De argutis Inscript. eloquentiae noxiis, Jen. 1726. 4.) — Bern. Lami (Degli Elogi funerali, Tor. 1744. 8.) — Sam. Johnson (Essay on Epitaphs, in s. Works.) — J. Newberry (In dem 11ten Kap. s. Art of Poetry.) — C. S. Schurzfleisch (De latinis Inscript. retinendis, dissertat. bey s. Orat. Viteb. 1697. 4.) — — Zur Verständlichkeit der alten Inschriften: Joa. Gerard (Siglar. roman. s. Explic. Notar. ac Literar. quae hactenus reperiri potuerunt in Marm. Lapid. Num. Auctor. aliisque Romanor. Veter. Reliq. . . . Lond. 1792. 4.) — — Zu den Sammlungen von neuern Aufschriften: Pant. Candidus (Epitaphia ant. et recent. homin. qui in S. Liter. celebr. Reg. et Princ. Doctor. et Clar. viror. mulier. . . . facta coll. et dig. in Lib. IV. Argent. 1600. 4. — Die mehrsten frühern französischen Dichter haben eine Menge Grabschriften auf die merkwürdigen Personen ihrer Zeit verfertigt; Dichtereyen der Art scheinen damahls eben so sehr Mode gewesen zu seyn, als die nachherigen Leichengedichte, und sind ohnstreitig nie wirklich gesetzt worden; es finden sich deren in den Gedichten des Ant. de Cotel, Phil. Desportes, Cl. Morenne, Vauquelin, Bertrant, Desplanches, Lops, Nerveze, Contual Sonnet, Daudiguier, u. a. m. — Eben

so verhält es sich mit den frühern englischen Dichtern; auch Pope hat deren vortrefliche geliefert. Sammlungen der Art haben noch geliefert: T. Webb (Collect. of Epit. 1776. 8. 2 Bde. — J. Bowdee ((The Epitaph-writer, comprizing upwards 600 orig. Epit. . . . with an essay upon Epitaph writing 1791. 12.) —

Ausdruck. In S. Arteaga Gesch. der ital. Oper werden Bd. 2. S. 495. Saggi filosofici sull' origine ed i fonti della espressione nelle belle Arti e nelle belle Lettere angekündigt, von welchen ich nicht weiß, ob sie erschienen sind. —

Ausdruck in zeichnenden Künsten. S. 267. b. das Werk des de la Chambre, ist, Münster 1789. 8. 2 Th. ins Deutsche übersetzt worden. —

Ausdruck in der Musik. Davon handeln noch: **Fedr. Ad. Widder** (De affectibus ope Musices excitandis, augendis et moderandis, Dissert. Gött. 1751. 4.) — Ein Aufsatz in dem Mercure de France v. J. 1771. Nov. S. 113. — Ein Aufs. in den Wahrheiten, die Musik betreffend, Frft. 1779. 8. — Einer der Thirty Letters on various subjects, 1782. 8. 2 Th. — **G. M. Cambini** (Differens Solfeges d'une difficulté graduelle, pour l'exercice du phrase, du style et de *l'expression*, avec des remarq. necessaires . . . . . Par. 1788.) —

Aussenseite. Davon handelt noch: **Militia** (Im 3ten und 4ten Abschn. des zweyten Buches s. Grunds. der bürgerl. Baukunst, Bd. 1. S. 190 u. f. der Uebers.) — — Zeichnungen zu Aussenseiten haben, unter mehrern, geliefert: **Pussieux** (Façades de deux Hôtels et deux Maisons, fol. 4 Bl.) — **Der jüngere Boucher** (Façade d'un Pavillon, f. 6 Bl.)

Ausweichung. **Phil. Jos. Frick** (Ausweichungstabellen für Clavier- und Orgelspieler, Wien 1772. Qfol.) —

Ballet. Von dem, was in dem Artikel Ballet der Alten genannt wird, handeln noch: **M. d'Aulnaye** (De la saltation theatrale, ou recherches sur l'origine, les progrès, et les effets de la Pantomime, chez les Anciens, Par. 1790. 8. mit K.) — Von dem Ballet der mittlern Zeiten: **God. de Beauchamp** (In dem 3ten Th. s. Recherch. sur les Theatres de France, aber nur von den französischen.) — Eine Sammlung derselben, mit dem Titel Rec. des plus excellens Ballets de ce tems erschien, Par. 1612. 8. — Von dem theatralischen Tanze überhaupt: **Fr. Algarotti** (In s. Versuch über die Oper, S. 268. d. U.) — **Ant. Planelli** (Im 6ten Absch. s. Schrift, Dell' Opera in Musica, S. 210 u. f.) — **Matteo Borsa** (In drey Briefen in den Opusc. scelti di Milano, 1781. 4.) — **Stef. Arteaga** (Im 16ten Kap. s. Gesch. der ital. Oper, B. 2. S. 420 u. f. d. U.) — — S. 294. a. Z. 29. St. Gesang, lies Gang. —

Bauart. Von der Bauart der Aegypter: **C. v. Pauw** (Der 6te. Abschn. s. Recherches sur les Egypt. et les Chinois, B. 2. S. 1. handelt von dem Zustande der Baukunst bey ihnen.) — Monumens Egyptiens, Obelisques, Pyramides, Chamb. sepulcrales etc. R. 1791. f. 200 Bl. — Ricerche sull' Archit. Egiziana, e su ciò che i Greci pare abbiano preso da quella nazione . . . Flor. 1787. 4.) — Eine Beantwortung der angeführten Dissert. dell' Archit. Egiziana.) — **Paucton** (Bey s. Theorie des loix de la Nature, Par. 1781. 8. findet sich eine Dissertat. sur les Pyramides d'Egypte.) — — Von der Bauart der Griechen und Römer überhaupt: **Rob. Morris** (Essay in defence of ancient Architecture, or a Parallel of the anc. Building with the modern, 1728. 4.) — **Viel. de St. Maux** (Lettres (7) sur l'Archit. des Anciens . . . Par. 1780–1785. 8.) — Von den Tempeln derselben:

selben: Nic. Beatrice (Von dem Pantheon, dem Tempel des Glückes, u. a. m. fol.) — Piranesi (Tempio di Vesta fol.) — J. F. Boucher (Vue du Temple de Minerve et des ruines du Pantheon, 4. zwey Bl. — Ruines du Temple d'Auguste.) — Von den Bädern: Les Thermes des Romains, dess. p. Palladio, et publ. d'après l'exemplaire de Lord Burlington avec quelques observat. p. Scamozzi, Vic. 1785. f. — Von ihren Grabmählern: Hist. crit. de la Pyramide de Cajus Cestius, . . p. l'Abbé Rive, Par. 1790. f. mit K. — Von ihren Triumphbogen und Ehrenpforten: Unter den Werken des Piranesi finden sich mehrere Triumphbogen und Trophäen; und eben derselbe hat auch die Trojanische und Antoninische Ehrensäule gestochen. — Von ihren Theatern: Das Theater zu Herkulanum, von Piranesi. — — Von Italien überhaupt: J. Androuet (Livre des Edif. antiq. romains, Par. 1583. f. mit 50 Kpfrn.) — Von einzeln Städten, als von Rom: Ant. Abacco (Libro . . . apartenente a l'Archit. nel quale si figurano alcuni nobili Antichità di Roma, R. 1558. Ven. 1576. fol.) — Einzele Blätter von alten römischen Gebäuden haben, unter mehreren geliefert: W. Austin (Views of ancient Rome in its splendour fol. 6 Bl. — — Von der gothischen Bauart: J. Murphy (Design. of the Church and Monastery of Batalha in Portugal, with an introductory Disc. on Gothic Architect. 1792. fol.) — — Von der neuern Bauart in Italien; J. W. Bauer (Anmuthige Palatia . . . gest. von Melch. Kusel 1670. f. 58 Bl.) — L'Italie illustrée cont. les Vues des Palais, Bat. celebres, Places etc. de la Ville de Venise et des princ. Villes d'Italie . . . Leide 1767. f. 135 Bl. — — Von dem neuern Rom: J. L. Bernini (Einzele Blätter, nach s. Zeichnungen, gest. von Falda, Bellm, u. a. m. welche den Vatican, die Engelsburg, Brunnen, Capellen und Altäre darstellen.) — Von Venedig. Ant. Canale (Vrbis Venetiar. Prospect. celebr. tab. XXXVIII. ab Ant. Visentino . . Ven. 1741. Eine andre Folge von 12 Bl. gest. von Fletscher und Bollard.) — Von Mailand: M. A. Dabre (Maisons de Plaisance ou Palais de Campagne de l'Etat de Milan, Mil. 1737. f. — — Von der Bauart in Spanien: Ant. Canevari (Profil de St. Jaques et de St. Ildefonse, fol. 8 Bl. — — Mazzolari (Le reali Grandezze del' Escuriale descritte, Bol. 1650. 4.) — — Von der Bauart in England, aus den ältern Zeiten: J. Schnebbelie (The Antiquary's Museum, illustr. the anc. Architecture, Paint. and Sculpt. of Great Britain 1792.) — Aus den gegenwärtigen Zeiten: Views of Palaces and considerable Buildings in Great Britain, by Kip, 1709. f. 80 Bl. — Views of Castles, Monasteries, Palaces and princ. Cities in England and Wales, by S. and N. Buck, f. 3 Th. — Plans, Elevations etc. of the Pavilions at Chiswik, f. — Plans and Elevat. of the Gardens and Palace at Kensington, by Rhode 1762. f. 8 Bl. — Views of Noblemen and Gent. Seats, by Mr. Watts, 1779. f. 84 Bl. — Collect. of select Views in Great Britain, by Middimans 1784. f. 9 Hefte. — Select Views of the principal Seats of the Nobility and Gentry in England and Wales, by W. Angus, f. 6 Hefte. — Views of the principal Seats of the Nobility and Gentry in Leicestershire, by J. Throsby, 1791. 2 Bde. — Five Views with a Plan of the Earl of Burlington's House at Chiswik, by J. Rocque f. 5 Bl. — Views of Cottages, Farmhouses and Country Villas, by Middleton, 1793. f. — Plans of the House, Gardens and Park of Wentworth House, by Cole, fol. 3 Bl. — Topographical Miscellany . . cont. Descript. of Mansions, Churches, Monuments etc. 1792. 4. —

Bau-

Baukunst. Vitruvius ist in das Spanische zuerst von Mig. de Urrea, Alc. 1582. f. übersetzt worden. — Die abenteurliche Hypnerotomachia wurde bereits im J. 1546 von J. Martin in das Franz. übersetzt, und erschien mit dem Commentar des Beroalde bereits im J. 1600. — Französ. Schriften von der Baukunst: Les loix des Batimens par Desgadetz, avec les notes de M. Goupy 1748. 8. — De l'Architecture, p. M. I. F. Sobry. 1776. 8. — Le secret de l'Architecture . . . . p. Mathur. Jousse, La fleche 1642. f. — — Englische Schriften: The first and chief Grounds of Architect. . . . by J. Shute 1563. f. — Counsel and advice to all Builders, by Balt. Gerbier, 1663. 8. Disc. on magnificent Buildings, von ebendems. 1662. 8. — Treat. of Architect. . . . by N. Maceler 1669. f. mit 69 Kpfrn. — Essay on Architect. 1752. 12. — Gentleman and Builders directory, by W. Robinson 1774. 8. — Sketches in Architect. cont. cottages, Villas etc. by J. Soane 1793. f. — — In deutscher Sprache: Ueber Geschmack in der Baukunst, Leipz. 1788. 8. — C. von Dalberg (Vers. einiger Beytr. über die Baukunst, Erf. 1792. 4. Sie bestehen aus drey Aufs., welche von feuerfesten Wohnungen, vom Geschmack der Baukst. und von der Aesthetik der Baukunst handeln.) — Abrah. Leuthner (Gründl. Darstellung der 5 Säulen, mit Grundr. von Lusthäusern, Kapellen, Klöstern, u. s. w. Prag 1701. f.) — J. Gröning (Vollkommener Baumeister . . . oder drey Bücher von der Civil- Militär- und Navalbaukunst . . . Hamb. 1703. 8.) — G. H. Borheck (Entw. einer Anweisung zur Landbaukunst, Gött. 1779. 1792. 8. mit 17 K.) — Samml. zur Baukunst, enthalt. in 34 Kpfrn. Palläste, Schlösser, Hotels, Lustschlösser, bürgerl. Häuser, u. s. w. und eine neue Baukunstordnung, die so wohl in Frankreich als Deutschland, nach den Rissen des H. Jénard ausgeführt worden, Straßb. 1791. f. — F. L. v. Cancrin (Von der Anlage und dem Bau schöner, gesunder neuer, oder der Verbesserung alter, übel gebauter Städte, Frft. 1792. 8. Von der Anlage und dem Bau schöner und gesunder Bauerhöfe, ebend. 1792. 8. Grundl. der bürgerl. Baukunst, nach Theorie und Erfahrung, Gotha 1792. 4.) — Pract. Lehrbegriff der Baukunst auf dem Lande, Wien 1793. 8. 5 Th. — J. P. Birkner (Theoret. pract. Unterr. über die bürgerl. Baukunst, Nürnb. 1794. 8.) — Von F. C. Schmidt Bürgerl. Baumeister ist der 2te Th. 1792. f. erschienen. — — Von der Geschichte der Baukunst: C. L. Stieglitz (Gesch. der Baukunst der Alten . . . Leipz. 1792. 8.) — — Wörterbücher: In italienischer Sprache: Dic. delle belle arti . . cont. tutti i nomi propi della Pitt. Scult. ed Architettura, Segov. 1788. 8. (eigentlich spanisch geschrieben.) — In franz. Sprache: Dict. abregé de Peint. et d'Architecture p. Fr. M. de Marsy, Par. 1746. 12. 2 Bde. — In deutscher Sprache: Encyclop. der bürgerl. Baukunst, in welcher alle Fächer in dieser Kunst nach alphabet. Ordnung abgehandelt sind . . . von C. L. Stieglitz, Leipz. 1792-1794. 2 Th. (welche bis zum Buchst. J gehen.) —

Bebung: Christn. F. Friderici (Avertiss. eine Bebung auf dem Clavecin anzubringen 1770. 8.)

Begeisterung. In lateinischer Sprache: C. J. Sucro (hat noch ein Program darüber drucken lassen, das ich nicht näher nachzuweisen weiß.) — In italienischer Sprache: Lor. Giaconnini (Disc. dell furor poetico, Fir. 1597. 4.) — In englischer Sprache: Essay on the Oestrum, or Enthusiasm of Orpheus 1760. 12. — In deutscher Sprache: J. W. Streithorst (Die 10te s. Psychol. Vorlesungen in der litterarischen Gesellsch. zu Halberstadt, Leipz. 1787. 8.) — —

Beredsamkeit. **Franc. Revergati** (De comparanda Eloquentia, Lutet. 1542. 4.) — **Rob. Britain** (De ratione conseq. Eloquent. Par. 1544. 8.) — **Edm. Richer** (De Analogia, causis Eloq. et ling. patr. locupl. Par. 1601. 8. De arte et causis rhetor. 1629. 8.) — **Aug. Ferd. Pfeiffer** (De Ingenio oratorio, Erl. 1770. 8.) — **Ch. F. Franke** (Corruptam per quaest. infinitas Eloquent. demonstr. Vitteb. 1788. 4.) — In franz. Sprache: **Reyrac** (Lettre sur l'Eloq. de la chaire . .) — **Simon** (Lettre sur l'Eloq. de la Chaire 1755. 12.) — **Jean Siffrein Maury** (Essai sur l'Eloquence, bey s. Panegyr. de St. Louis 1772. 8.) — In englischer Sprache: **J. Langhorne** (Letters on the Eloquence of the Pulpit.) — **Rich. Sharp** (On the nature and use of Eloq. in dem 3ten Bde. der Mem. of the Literary and Philos. Soc. of Manchester 1790. 8.) — In deutscher Sprache: **J. J. Bodmer** (Von der Natur der Beredsamkeit, Zür. 1725. 8.) — — Von der Geschichte der Beredsamkeit: S. 379. a. der Herausgeber des bekannten Dial. de causis corr. Eloq. ist J. H. A. Schulz und J. J. Rast der Verf. einer deutschen Uebers. Halle 1787. 8. — **Dan. Leopold** (Variar. Aetat. Eloq. sacr. et prof. ἑξερευνησις, Aug. Vind. 1708. 12.) — **Andr. Goepel** (Censura . . . de autor. Eloquent. roman. qui vixerunt in adulta, s. aurea aetate . . . Isen. 1710. 12.) — Ueber das Studium der Beredsamkeit bey den Alten, in M. Engels Magaz. der Phil. und schönen Litterat. IV. 2. — **Ferri** (De l'Eloquence et des Orat. anc. et mod. Par. 1789. 8.) — The fashionable preacher or modern Pulpit Eloquence displayed 1792. 8. — Ueber den Mangel großer Redner in Deutschland, im 2ten Hefte des Pfalzbaier. Museums, v. J. 1786. — Der 3te Th. von J. W. Schmids Anleit. zum populären Kanzelvortrag, Jena 1789. 8. enthält eine Characteristik der alten und neuen Kanzelredner. — **M. P. H. Schuler** (Gesch. der Veränderungen des Geschmacks im Predigen, besonders unter den Protestanten in Deutschland . . . . Halle 1794. 8. 3 Th.) —

Beywort. Davon handelt unter mehrern **J. C. Adelung** (In s. W. über den deutschen Styl, Bd. 1. S. 325.) — Ein Auff. im 7ten Heft des Pfalzbaierischen Museums v. J. 1789. (Ueber die so genannten verzierenden oder müßigen Beywörter in der Poesie.) —

Bezifferung. Davon handelt noch: **Hr. Wilh. v. Gerstenberg** (Ueber eine neue Erfindung, den Generalbaß zu beziffern, im 1ten Jahrg. des Göttingschen Magaz. der Wissensch. und Litterat. St. 4. S. 1 u. f. 1780. 8. —

Camin. **Jean Berain** (Suite de Cheminées . . . gr. p. Scotin, 5 Bl. Drey andre ähnliche Folgen, jede von fünf Bl.

Cantate. Theoretisch handeln davon noch: **Jul. de la Mesnardiere** (Im 12ten Kap. s. Poet. franç. S. 420.) — **Domairon** (In s. Princ. des belles Lett. B. 1. S. 30.) — **Dan. Morhof** (Im 15ten Kap. s. Unterr. von der d. Sprache und Poesie.) — **J. F. Löwe** (Anmerk. über die Odenpoesie, und Anmerk. über die geistliche Cantatenpoesie, nebst einem Schreiben an H. Ramler, im 1ten und 2ten St. von Hertels Samml. Musik. Schriften, S. 1 und 137.) — **J. H. Weißmann** (Abhandl. über die Cantate, bey einer Ode auf das Geburtsfest der Prz. von Rudolstadt 1782. 8.) — — Geschrieben haben deren noch, in französischer Sprache: **H. Richer** († 1748. Acht St. bey s. Uebers. der Heroiden des Ovidius, 1723. 12.) — **Fr. Bern. Coquart** (In s. Poesies 1755. 12. 2 Th.) — **Sobry** (Cantates patriotiques 1790. 8.) — Auch findet sich ein Rec. de Cantates, bey dem Rec. de Chansons choisies, Amst. 1735 u. f. 12. 8 Bde. — — In englischer Sprache: **H. Carrey** (Cantatas 1724. 8. und mit Musik

von

von ihm selbst.) — J. Hughes († 1719. In s. W. finden sich mehrere Cantaten.) — J. Swift (Von ihm schreibt sich eine satirische Cantate her, die Eeclin in Musik gesetzt hat.) — In deutscher Sprache: J. F. Löwer (Die Musikal. Gedichte im 2ten Th. s. Schriften bestehen aus drey Cantaten.) — N. D. Giseke (In s. Poet. Werken finden sich, S. 259 u. f. fünf Cantaten.) — C. A. Burchardi (Ged. für die Musik über Gegenstände der Religion, Kopenh. 1782. 8.) — M. G. F. M. (Religionscantaten . . . Leipz. 1789. 8. — — In Musik haben deren noch gesetzt Morin (der erste, welcher ums J. 1709 franz. Cantaten setzte.) — Fr. Hartm. Graf — Richlangdon (Collection of Cantatas.) — Ant. Legat, u. a. m. —

Capelle, Capellmeister. Von dem Innhalte dieses Artikels handeln noch: J. P. Bendeler (Direct. music. oder Erörterung derjenigen Streitfragen, welche zwischen den Schul Rector. und Cantor. über dem Direct. music. movirt werden 1706. 4.) — Ein Schreiben im 4ten Bde. S. 178 der Mizlerschen Bibl. über die Anfrage, ob einem Kapellmeister die musikal. Theorie schlechterdings nothwendig sey? — Ernst G. Baron (In s. Zufälligen Gedanken über versch. musikal. Materien, im 2ten Bd. S. 124. von Marpurgs Histor. krit. Beyträgen, wird von den Naturgaben und den Pflichten eines Capellmeisters gehandelt.) —

Carricatur. Letters on Carricatures 1759. 8. — Zu den neuern Künstlern, welche deren geliefert haben, gehören noch J. C. de Carmontel (s. den Art. in dem Dict. des Artistes.) — Wells (3 Bl. gest. von Niron.) — Auch gehören hieher noch die sonderbaren Einfälle des Prinzen von Patagonien, von welchen auch in Houels Voy. pittor. Bd. 1. S. 41 Nachr. gegeben wird. —

Cartouche. Deren haben noch geliefert: F. Boucher (Douze differ. Sujets et Cartouches allegor. von P. Aveline, f. Einzeln, gest. v. Huquier.) — Balth. Bianchi (In s. Fregi d'Architettura 1645. f. finden sich eine Menge Cartouchen.) — Ferd. Bibiena (Unter s. Varie Opere di Prospettiva finden sich mehrere Cartuschen.) — B. F. Babel (Livre de Cartouches, 6 Bl. gest. von Bivares.) — Borch (Liv. nouv. de Cartouches, 6 Bl. — Ranson (Recueil de Cartouches, Fleurs, Vas. Ornem. 1778. f.) —

Caryatiden. L. Carrache (Einzele Blätter zu zwey und drey Figuren.) — Agostino Veneziano (Unter s. Werken finden sich auch 12 Bl. dergl. in 4.) — Corn. Bos (Unter s. Bl. sind mehrere Caryatiden, S. Dict. des Art. Bd. 3. S. 187.) —

Choral. In lateinischer Sprache handeln noch davon: Seb. v. Felstin (Opusc. Music. . . . (Crac. 1515.) Ebend. 1534. 4. Der Inhalt findet sich im 7ten und 8ten St. von J. G. Meusels Histor. litter. bibliogr. Magazin, S. 309.) — P. Cl. le Vol (Philomela Gregor. Ven. 1669.) — E. Brunnel (De Elementis Musicae planae, Ups. 1728. 4.) — In italienischer Sprache: Aiguino Bresciano (La Illuminata de tutti i Tuoni di Canto fermo . . . . Ven. 1562. 1581. 4. Besteht aus 3 Büchern, und jedes derselben aus mehrern Kap.) — Lor. Frisoni Trattato del Canto fermo, Mil. 1628.) — Gerol. Cantone (Armonia Gregoriana, Tor. 1678. 4.) — Gius. Fedeli (Regole di Canto fermo . . . Crem. 1757. f.) — — In spanischer Sprache: Alfonso de Castillo (Arte di Canto Llano, Salam. 1504. 4. — Dom. de Artusel (Canto Llano, Valad. 1572. 8.) — Th. Gomez (Reformacion del Canto Llano, ums J. 1660.) — Ign. Ramoneda (Arte de Canto Llano en compendio breve . . Mad. 1778. 4.) — — In portugiesischer Sprache: Joa. Martins (Arte do Canto Chao . . . Coimbr. 1603. 8. 1625. 8. Wahrscheinlich aber nur Uebersetzung aus dem Spanischen.) — Pedro

Ta-

Talesio (Arte do Canto Chaõ ... Coimbr. 1617. 1620. 4.) — Matth. de Souſa Villabolos (Arte do Canto Chaõ ... Coimbr. 1688. 4.) — Joa. Vaz. Barradas Muito Pam y Morato (Preceitos eccleſ. do Canto firme .. Lisb. 1733. 4. Verm. 1738. 4. Flores muſicaes .. Lisb. 1735. 4. Breve reſumo do Canto Chao ... Lisb. 1738. 4.) — Fr. Gab. da Annunciaçam (Arte do Canto Chaõ .. Lisb. 1735. 4.) — Vict. Frz. da Coſta (Arte do Canto Chao ...) — D. Carlos de Jeſus Maria (Arte do Canto Chaõ, Coimbr. 1741. 4.) — — In franzöſiſcher Sprache: Louis Bourgeois (Le droit chemin de Muſique, ou maniere de chanter les Pſeaumes par uſage, ou ruſe, Lyon 1550. 4.) — Adrien Cacquerel (La methode univerſelle pour apprendre le plein chant ſans maitre, Par. 1647. 4.) — Sache' (Traité des Tons de l'Egliſe ſelon l'uſage romain 1676.) — Ungen. (Traité theoret. et prat. du plein Chant, appellé Gregorien ... Par. 1750. 8. — L'art du plein Chant ... 1765. 8.) — Imb. Sens (Nouv. Meth. ou princ. raiſonnés du plain Chant dans ſa perfection ... Par. 1780. 12.) — — In engliſcher Sprache: Edm. Gibſon (Bey ſ. Directions to the Clergy findet ſich a Method, or courſe of ſinging in churches.) — R. Harriſon (Sacred Harmony, or a Collect. of Pſalm Tunes anc. and modern ... 1784.) — In deutſcher Sprache: Heinr. Götting (Bey ſ. Catechism. Lutheri von Wort zu Wort in vier Stimmen componirt ... Frft. 1605. 8. findet ſich ein „Bericht, wie junge Knaben und Mägdlein innerhalb 12 Stunden die Muſicam begreifen können.") — G. Quitſchreiber (Ein kurz Muſikbüchlein ... Jen. 1607. 8.) — Joſ. Joach. Münſter (Der Titel ſeines, S. 471. a. angeführten Werkes iſt eigentlich folgender: Scala Jacob aſcendendo et deſcendendo, d. i. Kürzlich, doch wohl gegründete Anleit. und vollkommener Unterr. die edle Choralmuſik ... zu lernen, Augsb. 1743. 4.) — J. Müller (Kurze und leichte Anweiſung zum Singen der Choralmelodien, Frft. 1793. 4.) — — Choralbücher haben noch herausgegeben: J. Becker (Choralbuch, Caſſel 1771. 4.) — G. G. Günter (Kirchengeſ. Leipz. 1785. f. — R. Spazier (Zwanzig vierſt. Chöre ... Leipz. 1785. f.) — J. Chr. Kühnau (Vierſt. alte und neue Choralgeſ. ... Berl. 1786. 1790. 4. 2 Th.) — F. Ch. Krebs (Samml. einiger der vornehmſten Kirchengeſ. mit Veränder. Altenb. 1787. f.) — J. W. Köhler (Einige bekannte Choralmelodien, nach neuem Geſchmack, Nürnb. 1787. 4.) — J. G. Vierling (Choralbuch ... Caſſel 1789. 8. mit einer Vorr. von der Verbeſſerung des Kirchengeſanges.) — J. C. Obley (Variirte Choräle für die Orgel, Quedl. 1792. fol. 4 Th.) — Keßler (Neues vierſtimmiges Choralbuch, Stuttg. 1792. 4.) — u. a. m. —

Choreographie. Davon handeln noch: N. Malpied (Elem. de Choreogr. Par. 1762. 8.) — Perrin und La Hante (Choreogr. nouv. ou Methode pour former et danſer ſoi-même les Contredanſes, P. 1762.) — Magny (Princ. de Choreogr. ſuivi d'un Traité ſur la cadence, Par. 1765. 8.) — C. Chr. Lang (Choreogr. Vorſtell. der engl. und franzöſ. Figuren in Contertänzen, Erl. 1763. 4.) — — S. auch F. G. Nagels neue engliſche Tänze, Halle 1766 u. f. 2 Th. — u. a. m. —

Colorit. Handgriffe bey dem Illuminiren, Gotha 1776. 8. —

Comödie. In lateiniſcher Sprache handeln noch davon: Fed. Ceruti (In einem ſ. zwey Dialog. .. Ver. 1593. 8.) — — In italieniſcher Sprache: Der Verf. der S. 502 angef. Oſſervaz. iſt nicht Giov. Antonio Bianchi, ſondern Giov. Bianchi, der auch noch einen Diſcorſo in lode dell' arte comica, Ven. 1752.

1752. 8. drucken lassen. — In spanischer Sprache: **Diego de Colmenares** (Censura de Lope da Vega Carpio ò disc. de la nueva Comedia, con una respuesta.) — In französischer Sprache: **Bernh. Fontenelle** (Die Vorr. vor s. Schauspielen, im 7ten Bde. s. W. Ausg. von 1751. enthält eine neue Art von Theorie für das Lustspiel.) — **Ch. Palissot de Montenoy** (In s. Theatre et Oeuvr. div. 1763. 12. 3 Bde. findet sich ein Auff. über die neuere Komödie, ein Gespräch über Persönlichkeiten, und zwey Gespr. über Sokrates und Aristophanes.) — Die S. 502. b. angezeigte Schrift von Lebrun fällt fort; sie gehört zu denen, wider das Schauspiel überhaupt (S. den Art. Drama S. 729. b.) gerichteten Schriften. — S. 507. a. Z. 7. statt mit, l. ein. — — Von der Geschichte der Komödie in Griechenland handeln noch: **Anne Dacier** (In der Vorr. zu ihrer Uebers. von drey Lustsp. des Plautus 1681. 12.) — **Rene Vatry** (In zwey Abhandl. im 25ten und 36ten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript.) — **J. B. Merian** (In s. Abhandl. von dem Einflusse der Wissensch. auf die Dichtkunst, Bd. 1. S. 169 d. Uebers.) — **Abt Barthelemy** (In s. Voyage du jeune Anacharsis.) — — Komödien in italienischer Sprache haben noch geschrieben: **Al. Popoli** (S. Teatro, Ven. 1787. 8. 5 Bde. besteht aus Trauer- und Lustsp.) — **Giov. de Gamerra** (S. Novo Teatro, Pis. 1790. 8. 8 Bde. enthält Komödien von allerhand Art.) — **Sammlungen**: Teatro comico Fiorentino, Fir. 1750. 8. 6 Bde. — Komödien in spanischer Sprache: **Nic. Fern. Moratin** (Seine Petimetra 1762. 4. ist eine der ersten, ganz regelmäßigen spanischen Komödien.) — **Ant. Valaderes de Sotomayor** (El Vinatero de Madrid 1684. 4.) — Komödien in französischer Sprache: Famin — Lebrun — Laya — Villeterque — Mosgien — Picard — Beffroy de Regny — Julie Candeille — Marsollier — Armand Charlemagne — Vigne — Boquay — Dumaniant — La Salle — u. v. a. m. Ueberhaupt hat die Liebhaberey des Theaters so wenig abgenommen, daß seit Jahr und Tag mehr als zwey hundert neue Stücke geschrieben und gespielt worden sind, und daß Paris jetzt wenigstens ein Dutzend öffentliche Theater hat. Aber freylich dürften die wenigsten dieser neuen Stücke eine Prüfung aushalten, oder für irgend ein anderes Volk, als das gegenwärtige französische, und die, mit ähnlicher Sucht befallenen Ausländer, Interesse haben. — S. 561. Der eigentliche Urheber der Proverbes dramat. ist die bekannte Mde. Durand († 1736.) in deren Werken sich bereits acht derselben finden. — Komödien in englischer Sprache haben noch geschrieben: Fr. Reynolds — Edw. Morris — Ch. Maklin — Jos. Richardson — Bourgoyne. —

Concert. Davon handeln noch, unter mehrern; **P. Cerone** (Im 21ten Buche s. Melopeo y Maestro, unter der Aufschrift: De los Conciertos y conveniencia de los Instrumentos musicales in 26 Kap.) — **J. N. Forkel** (In der genauern Bestimmung einiger musikal. Begriffe, Gött. 1780. 4. N. 4.) — **Ch. Davies** (In der 36ten s. Letters 1787. 8. 2 Bde.) — — In Frankreich soll J. A. Baif († 1591.) zuerst die sogenannten musikal. Akademien, oder Concertversamml. eingeführt haben. —

Consonanz. **J. de Muris** (De Numeris, qui musicas retinent consonantias, sec. Ptolomaeum de Parisiis, im 3ten Bde. der Script. eccles. de Musica.) — **Valer. Bona** (Essempi delle Passaggi delle Consonanze e Dissonanze .... Mil. 1596. 4. — Uebrigens kommt die Lehre von den Consonanzen, in den von der Theorie der Musik, und von den verschiedenen Theilen derselben, so wie von der Setzkunst handelnden Werken, von Gafors Pract. Music. an, bis auf H. C. Kochs Versuch einer Anleit. zur Composition, vor. —

Contrapunct. Der älteste hieher gehörige Schriftsteller würde eigentlich Franco von Cöln (1083. S. Art. Musik, S. 452.) seyn. Uebrigens handeln noch vom Contrapunct: Guil. Gerson (Utiliss. Music. Regul. cunctis summopere necessarie plani cantus simpl. contrapuncti rerum factar. tonor. et artis accentuandi tam exemplariter quam practice, Par. f. a. aus dem 15ten Jahrh. S. Hawkins Gen. History of Mus. Bd. 3. S. 239. Anm. n.) — Oraz Tigrini (Sein Compendio della Musica nell quale brevemente si tratta dell' arte del Contrapunto, Ven. 1588. 1602. besteht aus vier Büchern.) — Rocco Rodio (Regole di Musica . . . intorno alle varie opinione de Contrapontisti, con la dimostrazione di tutti i Canoni sopra il Canto fermo, con li Contraponti doppii, e rivoltati e loro regole . . . Nap. 1509. (S. Burneys Hist. of Mus. Bd. 3. S. 212.) ebend. 1620. 1626.) — Angel. Berardi (Ausser dem, von ihm bereits angeführten Werke gehören noch hieher dessen Arcani musicali . . . ne' quali apparifcono diversi studii arteficiosi, molte osservazione e regole concernenti alla tessitura de' componimenti armonici . . . Bol. 1706. 4.) — D. Ant. Eximeno (Dubbio sopra il Saggio di Contrapunto del Padre Martini, Rom. 1775.) — — In englischer Sprache: El. Bevin (A brief and short instruction of the arte of Musike, to teach how to make discant of all proportions that are in use . . . 1631. 4.) — Th. Campion (A new Way of making fowre parts in Countrepoint by a most familiar and infallible rule, f. a. 8. Mit Anm. von Christph. Simson 1674. 8. und auch bey einigen Ausg. von Playford's Introduction) — — Uebrigens findet sich im 2ten Th. von Marpurgs Abhandl. von der Fuge (S. Art. Fuge) eine Geschichte des Contrapunctes. — — Von der Frage, ob die Alten den Contrapunct gekannt: Phil. Louis de Chastellux (Lettre . . . aux Auteurs du Journ. Encycl. Deutsch in Hillers Wöchentl. Nachr. v. J. 1768 erklärt sich wider die Alten.) — Chabanon (Conjectures sur l'introduction des Accords dans la Mus. des Anc. im 35sten Bde. der Mem. de l'Acad. des Inscript. Quartausg. ist eben der Meinung, als unser Marpurg, daß der Gebrauch der paraphonischen Töne, deren Gaudentius gedenkt, als erster Anfang des Contrapunctes anzusehen ist.) — Rochefort (Recherches sur la Symphonie des Anc. in dem 41ten Bde. von ebend. Mem. worin den Griechen zwar die Kenntniß des Contrapunctes in solchem Umfange als die Neuern solche haben, abgesprochen, aber doch behauptet wird, daß sie damit nicht so unbekannt gewesen, als man gewöhnlich glaubt.) —

Copiren. Schlüssel zur Copirkunst . . . von H. L. J. Leipz. 1785. 8. — Auch gehört noch hieher: „der Transparentspiegel, oder Beschr. eines sehr einfachen und nützlichen Instrumentes für Zeichner, Kupferstecher u. d. m. von L. Mayer, Aug. 1788. 8. —

Cupel. Cecchini (Due Raggion sopra le Cupole, bey des Nelli Disc. d'Architett. Fir. 1753. 4.) —

Dante. In das Französische ist er noch von Rivarol, 1785. 8. — In das Englische, von C. Rogers 1782. 4. in Prose übersetzt. — — Zu den Erläuterungsschriften gehören noch: Giudizio degli antichi Poeti sopra la moderna censura di Dante, attribuita ingiustamente a Vergilio, Ven. 1758. 4. (Gegen Bettinelli.) — A Sketch of the Lives and Writings of Dante and Petrarch . . . 1790. 8. (Mit Kenntniß und Einsicht geschrieben.) — Ein Aufs. im 7ten St. des Teutschen Merkurs, v. J. 1785. — S. 593. b. Z. 44. statt Oretino, l. Aretino. — Ebend. sind die Worte: „von Leon. Bruni,“ gänzlich wegzustreichen.

chen, weil er mit Aretino ein und dieselbe Person ist. — Ebend. St. Chamfort, s. Chabanon. —

Die lyrischen Gedichte des Dante finden sich in den Son. e Canz. di diversi antichi Autori Tosc. . . . Fir. 1527. 8. Ven. 1532. 8. 1731. 8. —

Decke. Von Deckenverzierungen sind noch in Kupfer gestochen: Vier Plafonds von den Carraches, gest. von D. Dauphin. — Der Plaf. des Pallastes Justiniani, von Fr. Albani, gest. von Canale. — Plafond du grand Escalier de Versailles, von Le Brun, gest. von C. Simonneau, Qfol. — Plafond du petit cabinet, von ebend. gest. v. St. Andre. — Plafond du Salon de la Guerre, et du salon de la Paix, von ebend. gest. von Hortemels und Cochin. — Plaf. du Chateau de Vaux-le Vicomte, 4 Bl. — Viere von Carlo Carlone. — Zwey von Franceschini, gest. von W. Baillie. — Der Plaf. des Saales Barbarini von P. Berettino, gest. von Bloemaert, u. a. m. 9 Bl. — Six Plafonds dans le gout franc. von J. G. Bergmüller. — Desseins pour des Plafonds, von Ferd. Bibiena, überh. 15 Bl. — Auch sind noch Erfindungen dazu von J. le Pautre, u. v. a. m. vorhanden. — Uebrigens wird Pausias (aus der 100ten Olymp.) gewöhnlich für den Erfinder dieser Art von Mahlereyen ausgegeben. —

Denkmal. Ueber Denkmale der Vorwelt, von J. G. Herder, Gotha 1792. 8. und in der vierten Samml. s. zerstreuten Blätter, S. 185 u. f. — — Nachrichten und Beschreibungen von Denkmälern geben: J. J. Oberlin (Sein Orbis antiq. Monumentis suis illustr. primae litterae, Arg. 1772. 4. 1789. 8. können wenigstens als ein Register der älteren angesehen werden.) — C. Meiners (Beschr. alter Denkmäler in allen Theilen der Erde, deren Urheber und Errichtung unbekannt oder ungewiß sind, Nürnb. 1786. 8.) - Aubin L. Miltin (Antiq. Nationales, ou Rec. de Monumens pour servir à l'hist. de l'Empire franç. tels que Tombeaux Inscript. Statues etc. Par. 1790-1792. 4. 4 Bde.) — Archaeologia or Miscell. Tracts, relating to Antiquity . . . L. 1770 u. f. 4. 10 Bde. — Fr. Grose (Antiq. of England, Wales and Scotland . . 1773 u. f. 4. 8 Bde. 1795. 4. 10 Bde.) — Rich. Gough (Bibl. Topogr. Britannica, or Antiq. of various parts of England 1780 u. f. 4. 8 Bde. Sepulchr. Monuments in Great Britain, 1786. fol.) — Comparative View of the ancient Monuments in India, 1785. 4. (Ist von ebend. Verfasser.) — Asiatik Researches . . . Calc. 1788. 4. 2 Bde. — Uebrigens gehören mehrere, bey dem Art. Bauart angeführte Werke hieher. —

Deutlichkeit. Davon handeln, unter mehrern: H. Home (Im 2ten Abschn. des 18ten Kap. s. Elem. of Criticism.) — G. Campbell (Im 6ten - 9ten Kap. s. Philos. of Rhetorik.) — Jos. Priestley (In der 32ten s. Vorles. S. 302. d. U.) — J. C. Adelung (Im 4ten Kap. des 1ten Thls. s. Werkes Vom Style, Bd. 1. S. 132.) —

Deutsche Schule. A. Dürers Leben findet sich noch im 2ten Bde. S. 24 der Leben großer Deutschen, Mannh. 1787. f. und in den Lebensbeschr. merkw. deutschen Gelehrten und Künstler, Leipz. 1794. 8. —

Dichtkunst. (Poesie.) Von der Poesie überhaupt, ihren Eigenheiten, u. s. w. handeln noch, in lateinischer Sprache: Girol. Fracastor (Naugerius, s. de re poet. Dial. Ven. 1555. 4. und in s. Oper. 1555 und 1584. 4.) — Lor. Gambara (De perfecta Poes. ratione et cur abstinendum sit a script. Poemat. turp. aut falsor. Rom. 1576. 4.) — Th. Correa (De Antiq. et Dign. Poes. et Poetar. differentia, R. 1586. 4.) — Frd. Ceruto (De re poetica, libellus incerti auctoris, Ver. 1588. 4.) — Vit. Bering (De art. poet. natura et constitut. Hafn. 1650. f.) — Jon. Broaeus (Parall. Poes.

et

et Jurisprudentiae, Lutet. 1664. 8.) — **Vinc. Gravina** (De Poesi Epist. Neap. 1716. 4. und bey s. Rag. poet.) — **J. B. Merian** (De peccatis Poetar. adv. Rhetor. praecepta, Bas. 1741. 4.) — **J. G. Lindner** (Stromata aesthet. inprimis de augmentis poeseos, Reg. 4.) — **Chrstph. Jos. Sucro** (De rei poet. rationibus, Progr. Cob. 1750. 4.) — **F. G. Barth** (De digression. poet. Port. 1766. 4.) — **J. G. Meusel** (De Interpret. Poetar. Hal. 1766. 4.) — **J. B. Schirach** (De sympath. poet. Hal. 1767. 4.) — **Pet. Suedelius** (De abusu licentiae poet. Ups. 1787. 4.) — **J. G. J. Hermann** (De Poeseos generibus . . . Lips. 1794. 4.) — — In italienischer Sprache: **Fros. Lapini** (Lettione nella quale si ragiona del fine della Poesia . . . Fior. 1567. 4.) — **Gab. Zinano** (Il Sogno, overo della Poesia, in s. Sommar. di var. Rettor. gr. lat. e volg. Regg. 1590. 8.) — **Ant. Gardino** (Ueber den Einfluß des Platonismus in die Poesie, in dem 2ten Bde. der Saggi scient. e litter. della Acad. di Padoua 1789. 4.) — **Giov. Costa** (Wie die Moral in der Poesie, vermittelst physischer Gegenstände gelehrt wird.) — — In französischer Sprache: **Guil. Colletet** (De l'Eloquence poetique, 1657. 4.) — **D. S.** (Le Mont Parnasse, ou de la preference entre la prose et la poesie, Par. 1663. 4.) — **Chabanon** (Sur le sort de la Poesie en ce siecle philosophe, Par. 1764. 8.) — — In spanischer Sprache: **Juan de Xauregui** (Discorso poet. contro el hablar culto y escuro, Mad. 1625. 8.) — — In englischer Sprache: **Edw. Tatham** (Essay on journal Poetry 1778. 12.) — **J. Armstrong** (Remarks on Poetry, bey s. Juven. Poems 1789. 8.) — — In deutscher Sprache: **F. A. Wiedeburg** (Ueber den Verlust der Dichtkunst bey der Ausbildung der Prose, und der Litteratur überhaupt.) — **J. G. Herder** (Ueber Bild- und Dichtung, in der 3ten Samml. s. Zerstr. Blätter, S. 87 u. f.) — — **Von dem Werthe und Unwerthe, Schädlichkeit oder Nützlichkeit der Poesie:** **Piet. Franc. Bottazoni** (Lettere discorsivi intorno ad alcuni poetici abusi pregiudizievoli si al decoro della religion cattolica, come alla buona morale, Nap. 1733. 4. **D. Gutiere, Marq. de Careaga** (La poesia defendida y difinida, s. l. et a. 4.) — **J. H. Campe** (Ueber Zweck und Nutzen der Poesie, wogegen ein Ungen. eine Vertheidigung der Poesie in dem gemeinnützigen Magaz. geschrieben hat.) — **J. d'Israeli** (A defence of Poetry 1790. 4. Ein gutes Gedicht.) — — Ueber **Ursprung der Poesie:** **N. Nachtigal** (Warum sind die Dichter bey allen Nationen älter, als die Prosaisten, in der deutschen Monatsschr. v. J. 1794. Mon. Februar.) — — **Von der Geschichte der Poesie bey den Griechen:** **C. G. Heyne** (De Genio Saec. Ptolemaeor. in s. Opusc. Acad. B. 1. S. 76.) — **H. B. Merian** (Von s. schon angeführten Mem. handelt der 5te §. des ersten von der ersten Poesie der Griechen; das zweyte von dem Homer; das dritte von der Poesie der Gr. nach dem Homer, bis auf die Zeiten der Ptolemäer.) — **J. H. J. Köppen** (Ueber Sprache und Dichtkunst der Griechen, vor dem 3ten Th. s. Griech. Blumenlese.) — — **Von der Geschichte der Poesie der Römer:** Die, S. 636. a. angeführte Dissertation von Addison ist ursprüngl. lateinisch geschrieben, von Ch. Hayes ins Englische übersetzt und zuerst 1718. 4. gedruckt.) — **H. B. Merian** (Von seinen schon angef. Mem. handelt das vierte, in 5 Abschn. von der Poesie der Römer, bis auf die Zeiten des Trajan.) — **J. G. Purmann** (De Ingenio Poetar. Romanor. Frckf. 1783. 4. drey Proluf.) — — **Von der Geschichte und den Eigenheiten der italienischen Poesie:** **J. Millas** (Sopra il disegno e lo stile del sermone poet. Italiano, Ver. 1786. 8.) — **Giovb. Garduzzi** (Del carattere nazional del

gusto

gusto italiano . . . Vic. 1786. 8.) — D. Gattinara (Del buon gusto nella lingua Italiana, Lipſ. 1790. 8.) — — Von der Geschichte und den Eigenheiten der spanischen Poesie: J. F. Butenschön, (Vers. über die schöne Spanische Litterat. bey s. aus dem Span. übersetzten Liedern zweyer Liebenden, Heidelb. 1788. 8.) — Auch liefern Beyträge dazu: Ant. de Capmany y de Montpalau, in s. Teatro histor. critico de la Eloq. Espan. Med. 1786-1788. 8. 4 Bde. — D. J. Rodriguez de Castro, in s. Bibl. Española . . . Mad. 1786. f. 2 Bde. — J. B. Conti, in s. Collection de Poesias Castellanas . . . Mad. 1789. 8. 3 Bde. — — Von der Geschichte und den Eigenheiten der französischen Poesie: Pierre de Caseneuve (Origine des Jeux Floraux . . . Toul. 1659. 4.) — De la Loubere (Traité de l'origine des Jeux flor. Toul. 1715. 8.) — K. B. Schmierz (Ueber die Grundſ. der Spr. Schreibart und Dichtkunst der Franzosen, Manh. 1790. 8.) — — Von der Geschichte und Eigenheiten der englischen Poesie: Jos. Walker (Histor. Memoirs of the Irish Bards . . . 1786. 4.) — Ch. Vallancey (Sev. Accounts of the ancient Irish Bards, in den Collect. de Reb. Hibern. N. XIV. 1786. 8.). — Auch gehören dazu einige ältere, in neuern Zeiten herausgegebene Gedichte, als The heroic Eleg. of Llywarch Hen, with a literal translation, 1792. 8. (Aus dem 7ten Jahrh.) — Barddoniaeth Dafyd ab Gwilym, 1792. herausgeg. von Owen, und aus dem 14ten Jahrh. — — Von der Geschichte und den Eigenheiten der Poesie der Dänen, und der Nordischen Völker überhaupt: S. 642. Von der Edda ist noch die Edda Rhythm. s. antiq. vulgo Saemundina dicta P. 1. Odas mythol. a Resenio non editas cont. . . Hafn. 1787. 4. so wie von Sagen noch Viga-Glums Saga . . . Kop. 1786. 4. herausgegeben worden. — Nachrichten geben: De Poesi Finnica, Abo 1780. 4. Vier Dissertat. — Bragur, oder Litterar. Magazin der deutschen und nordischen Vorzeit von Böckh und Gräter, Leipz. 1791 u. f. 8. bis jetzt 4 Bände. — — Von der Geschichte u. s. w. der deutschen Poesie: B. C. Sandvig (Lect. Theotisc. Spec. Carminis antiqui de S. Georg. Fragment. . . . Hafn. 1783. 8.) — F. Nyerup (Symb. ad Litterat. Teutonic. antiquior. . . . sumt. P. F. Suhm, Hafn. 1787. 4.) — Ueber die altdeutschen Ged. aus dem Schwäbischen Zeitalter, in dem 1ten Quart. des zweyten Jahrg. der Quartalschr. für ältere Litterat. und neuere Lectüre. — J. C. Adelung (Jacob Püterich von Reicherzhausen, ein kleiner Beytr. zur Gesch. der deutschen Dichtkunst im Schwäbischen Zeitalter . . . Leipz. 1788. 4.) — Fortpflanzung der hochl. fruchtbringenden Gesellschaft, Nürnb. 1651. 4. — C. F. Wilisch (Von den Bemühungen der Poeten, die Geschichte alter und neuer Zeit zu beschreiben, Leipz. 1760. 4. — Von der Aehnlichkeit der Englischen und Deutschen Dichtkunst, im d. Museum, v. J. 1776. Mon. November. — Gottfr. Brun (Vers. einer Gesch. der deutschen Dichtkunst, Dichter und Dichterwerke, von ihrem Ursprung bis auf Bodmer und Breitinger . . . Danzig 1782. 8. Handb. der deutschen Litterat. Wien 1786. 8. (sehr schlecht gerathen.) — Observat. histor. sur la Litterat. Allem. par un Franç. Ratisb. 1782. 8. — J. J. Bodmer (Die sechs Zeitpuncte der Geschichte deutscher Poesie, im 3ten Heft des 2ten Jahrg. von dem Schweizerischen Mus.) — F. J. Koch (Compendium der deutschen Litteraturgesch. von den ältesten Zeiten bis auf d. J. 1781. Berl. 1790. 8.) — Ungen. (Kurze Uebersicht der Gesch. der deutschen Poesie, in den Nachtr. zu Sulzers Allgem. Theorie, Bd. 1. S. 197.) — Eul. Schneider (Ueber den gegenwärtigen Zustand und die Hindernisse der schönen Litterat. im katholischen Deutschlande, Bonn 1789. 4. und bey s. Ged. Erft. 1790. 8.) — —

Von

Von der Poesie der Ebräer: R. Dav. Jehaja (Libellus de Metris Hebraeor. . . Par. 1562. 8. Aus s. Hebr. Gramm. gezogen.) — Laur. Fabricius (Metrica Hebraeor. tam vetus quam nova, Witteb. 1623. 8.) — J. A. Cramer (Bey s. Poet. Uebers. der Psalmen, Leipz. 1762. u. f. 8. 4 Th. finden sich verschiedene hieher gehörige Abhandl. als vom Wesen der bibl. Poesie, und ob die bibl. Ged. in abgemessenen oder gereimten Versen verfaßt sind.) — — Von der Poesie der Araber: Torre u. Garcia Ascensio (Ensayo . . . sobre la Poesia de los Arabes, bey s. Ensayo sobre la Gram. de los Arabes, Mad. 1787. 4.) — — Von den Moallakah (S. 651. a.) hat Fdr. C. Rosenmüller, das dritte, Lipf. (1792.) 4. — und W. F. Hezel Carm. arabicor. spec. I. Lemgo 1788. 8. so wie, Deutsch, drey arabische Gedichte didactischer Art im 1ten und 2ten St. s. Orients herausgegeben. — — Von der Poesie der Türken: Giov. B. Donado (Della Letterat. de' Turchi, Ven. 1688. 12.) — G. Toderini (Letterat. Turchesca, Ven. 1787. 8. 3 Bde. Deutsch, von Ph. W. G. Hausleutner, Königsb. 1790. 8. 2 Th. worin, indessen, sich nur wenige Nachr. von der Poesie finden.) — — Sammlungen von Poesien: Colleccion de Poesias Castellanas, von dem Gr. J. B. Conti, mit ital. Uebers. in Versen, Mad. 1789. 8. 3 Bde. — — Die Beyspielsammlung zur Theorie und Litterat. der sch. Wissensch. von J. J. Eschenburg, Berl. 1788 u. f. 8. 7 Bde. enthält ausgesuchte griechische, lat. ital. franz. engl. und deutsche Gedichte. — — Rec. des anc. Poetes françois . . . Par. 1723. 8. 8 Bde. — — Anc. Popular. Poetry, Lond. 1792. 4. — — Sammlung deutscher Dichter aus dem 12ten, 13ten und 14ten Jahrh. Berl. 1784. 2 Bde. (besorgt von Chrstph. H. Müller.) — H. v. Hofmannswaldau und andrer teutschen Auserlesene und überhaupt ungedruckte Gedichte, Leipz. 1697. 8. 7 Th. 1725. 8. (von B. Neukirch.) — Auserlesene Ged. unterschiedener berühmter und geschickter Männer, Halle 1718 u. f. 8. 3 Bde. (von Chrstn. Heinr. Hunold.) — Poesie der Niedersachsen, Hamb. 1721 = 1748. 8. 6 Bde. (von Chr. Fr. Weichmann) und ein Beytr. dazu, Hamb. 1782. 8. — Allgemeine Blumenlese der Deutschen, Zür. 1782 = 1788. 8. 6 Th. (von H. H. Füßli.) —

Dichtkunst. (Poetik.) Der Brief des Horaz an die Pisonen, ist in das Portugiesische von Fer. Jos. Erriere, Lisb. 1759. 8. und von Mig. de Couto Guerreiro 1772. 8. in das Englische zuerst von Drant 1567. 4. in das Deutsche noch von G. M. C. Starke, Halle 1790. 8. und von M. Engel, mit einem durchgängigen Commentar, Mainz 1791. 8. übersetzt. — Das S. 662. a. angeführte Werk des Ant. da Tempo ist wirklich, Ven. 1509. 8. gedruckt. — — Anweisungen zur Dichtkunst haben noch geliefert, in englischer Sprache: Th. Campion (Observat. on the art of English Poesie 1602. 8.) — — In deutscher Sprache: J. L. Walther (Anweisung . . zur Dichtkunst, Hof 1785. 8. Für Schulen geschrieben.) — Fdr. Wilh. Hezel (Anleit. zur Bildung des Geschmacks für alle Gattungen der Poesie, Hildburgsh. 1791. 8. 2 Th. Ausgeschrieben und schlecht ausgeschrieben.) —

Distichon. Die Drantsche Uebers. des Cato ist in J. G. Freytags Adpar. litter. Bd. I. S. 370 u. f. beschrieben. — Auch sind davon so gar griechische Uebersetzungen von Max. Planudes, Jos. Scaliger, M. Zuber und Joh. Mylius, die sich, nebst der Opitzischen, in der Ausgabe derselben, von Chr. Daum, Zwickau 1672. 8. finden. — Als Erläuterungsschriften gehören dazu ein paar Auff. von M. Zuerius Borhorn und H. Cannegieter, bey der angef. Ausg. v. J. 1735. — Jo. Bennius (Dissertat. . . . quod disticha et praecepta moral. quae . . Catoni tribuuntur, nunquam ab ipso profecta sunt, Hafn. 1702. 4.) —

Aug.

Aug. Buchner (Eine s. Orat. S. 142. Ausg. v. 1727. handelt De Cat. Distich. — — Uebrigens haben Verse der Art in lateinischer Sprache noch mehrere abgefaßt, als: Seb. Brant (Liber facetus de moribus juvenum 1499. 4. Einer frühern Ausg. mit einer deutschen Uebers. gedenkt Panzer, in den Annalen S. 53. und 198. Maynz 1509. 4. Ob, indessen, das Lateinische von Brant selbst ist, ist wohl noch nicht ausgemacht. S. das Nürnb. Litterar. Wochenblatt, N. 29. Bd. 2. S. 39.) — Faust Andrelinus († 1519. Hecatodistichon, Par. 1512. 4. C. I. Mauri enarrat. Lyon 1537. 1549. 8. Französ. v. J. Parradin, Lyon 1546. 8. Von Prive 1604. 12.) — Herc. Griselli (Distichor. XXXVI. Dec. Ebr. 1634. 8.) — Ben. Perazzo (Distichor. cent. XV. Ven. 1684. 12.) — Fr. Oudin († 1752. Silva Distichor. moral. Par. 1719. 8.) — — Die Quatrains des Pibrac erschienen zuerst, Par. 1574. 4. und die vollst. Ausgaben sind vom J. 1667. 1746. 12. Uebersetzt sind solche in das Griechische und Lateinische zugleich von Flor. Chretien, 1584. In das Griechische allein von P. du Moulin 1641. In das Lateinische von Aug. Prevost 1584. 4. Von J. Richard 1585. Von Chr. Loisel 1600. In das Deutsche von Ant. Stettler, Bern. 1642. 4. Von Mart. Opitz, in s. W. Bd. 1. S. 300. Indessen ist er weder der Erste noch der Einzige, welche deren geschrieben: Seine Vorgänger und Nachfolger sind: Guil. de la Perriere (Seine Considerat. des quatre Mondes . . . Lyon 1552. 8. sind in Quatrains abgef. — P. Habert Sein Miroir de vertu, Par. 1559. 16. besteht aus Quatrains.) — Cl. Mermet (In s. Passe-temps, Lyon 1585. 8.) — Jean de la Jessee (S. Philosophie morale et civile, Par. 1595. 8. besteht aus Quatrains.) — P. Pos. de la Pimpie de Solignac (Quatrains ou Maximes sur l'education, 1728. 12.) — Sammlungen: Rec. de Poemes moralistes, ou Choix de Quatrains nouv. Par. 1786. 12. 2 Bde. —

Dithyramben. In französischer Sprache haben deren geschrieben: Ambr. de la Porte († 1555. Dithyrambes au bouc d'Etienne Jodelle, in s. Livret de folastries, P. 1553.) — J. A. Baif (Dithyr. pour la pompe du bouc d'Et. Jodelle und noch mehrere einzele, in s. Oeuvr. 1573. 8. 2 Bde.) — La Harpe (hat auf Voltaire einen, im J. 1779, und, wofern ich nicht irre, auch in neuern Zeiten, einen auf die Freyheit geschrieben.) — —

Drama. Davon handeln noch, in italienischer Sprache: Visconti (In einer Abh. über die Regel des Horaz: Nec quarta laboret, etc. übers. im 3ten Bde. des Rec. de pieces . . . . concern. les Antiquités etc. Par. 1786. 8. 4 Bde.) — Giov. de Gamerra (Osservaz. sullo Spettacolo in generale, sulla Trag. sulla Trag. domestico pantom. sulla Comedia, sugli Attori etc. vor dem 1ten Bde. s. Novo Teatro, Pis. 1789. 8.) — — In französischer Sprache: P. Alex. Leveque de la Ravaliere († 1762. der aber nicht Bischof war, wozu einige deutsche Schriftsteller ihn gemacht haben: Essai de comparaison entre la Declamation et la Poesie dramatique, 1729. 12.) — Ungen. (Le Theatre ouvert au public, ou Traité de la Trag. et de la Comedie 1750. 8.) — Caron de Beaumarchais (Essai sur le Drame serieux, bey s. Eugenie, Par. 1767. 12. Deutsch bey der Uebers. derselben von Pfeffel.) — P. J. B. Nougaret (De l'art du Theatre, où il est parlé des differens genres de spectacles, et de la Musique adoptée au Theatre, Par. 1769. 8. 2 Bde.) — J. J. Rousseau (De l'imitation theatrale, essai tiré des Dial. de Platon, im 11ten Bde s. W. Zweybr. Ausg.) — Domairon (Des qualités de l'action dramatique, de la conduite de l'action Dramat. und des personages dramat. im 2ten Abschn. des 4ten Kap. s. Princ. gen. des belles lettres.) — —

– In englischer Sprache: J. Belsham (Ein Aufs. im 4ten Bde. s. Ess. philos. histor. and litterar. L. 1791. 8.) — — In deutscher Sprache: Jos. Zimmermann (Von der dramat. Dichtkunst, Luc. 1775. 8.) — A. W. Iffland (Fragm. über Menschendarstellung auf deutschen Bühnen, Gotha 1784. 8.) — Mr. Blumhofer (Ueber den Theaterdichter, Leipz. 1786. 8.) — A. Weinreich (Ueber eine neue Art des Drama, im 9ten St. des N. T. Merkurs, v. J. 1792. Erläuter. darüber, ebend. im 2ten St. v. J. 1793.) — — Von der Geschichte des Drama überhaupt: Charnois (Recherch. sur les Costumes et sur les Theatres de toutes les Nat. anc. et modernes, Par. 1790. 4. 2 Bde. mit K.) — — Von der Geschichte des Drama in Griechenland: Sav. Mattei (Bey s. Saggio di Poes. lat. et ital. Nap. 1777. 4. 2 Bde. findet sich ein neues System, die griechischen theatral. Schriftsteller zu erklären. Eines ähnlichen Werkes gedenkt Signorelli in s. Krit. Gesch. des Theaters, Th. 1. S. 402. d. U. in der Anm. als eines von ihm selbst abgefaßten.) — Ueber die öffentlichen Spiele und das Theater der Griechen, in der Litterat. und Völkerkunde, v. J. 1788. Mon. August. — C. Köler (Ueber das Theaterwesen der Griechen und Römer, bey s. Ausgewählten Stücken aus den dramat. Dichtern der Römer.) — — Von der Geschichte des Drama, bey den neuen Völkern: C. D. Ebeling (Nachr. von ausländischen und einheimischen Theatern, in den Unterhaltungen.) — Joh. Fed. Schmid (Journ. der auswärtigen und einheimischen Bühnen, Wien 1778 u. f. 8.) — Ad. Walder (Bey s. dramatischen, dramaturgischen und andern Aufsätzen . . Freyb. 1789. 8. finden sich Nachr. von der spanischen und französischen Schaubühne.) — — Von der Geschichte des Drama in Frankreich: Lettres histor. sur tous les Spectacles de Paris 1719. 12. — Aug. Theod. Vinc. de Schosne (Lettre à Mr. Crebillon 1761. 12. Ueber die Vereinigung der komischen Oper mit dem Ital. Theater.) — Pijon (Les Muses franc. contenant un tableau des Théatres de France 1764. 12.) — Dirmerie (Lettre sur l'état présent de nos Spectacles 1765. 12.) — Ueber die Theater zu Paris, in dem N. T. Merkur v. J. 1790. Mon. Januar und Februar. — Framery (De l'organisation des Spectacles de Paris . . . . Par. 1790. 8.) — Ueber die Einrichtung der Schaubühne in der Republik, im 4ten Bde. S. 392. der Friedenspräliminarien. — — Von der Geschichte des Drama in England: Rich. Steele (The Theatre, eine Wochenschr. im J. 1720. Verm. mit dem Anti-Theatre und mit Erläuter. von Nichols, 1791. 12. 2 Bde.) — Reflect. on the English Drama, im 4ten St. des Europ. Magaz. fürs J. 1788. — Jos. Walker (On the Irish Stage, in dem 2ten Bde. der Transact. of the R. Irish Acad. Dubl. 1788. 4.) — — Schriften für und wider das Theater, in Italien: Giov. Ant. Bianchi unter dem Nahmen Lauriso Tragiense (Dei vizj e dei difetti del moderno Teatro, Rom. 1763. 4. Gegen die, S. 728 angef. Schrift des Concinna.) — Ildef. Valdastri (Sull' influenza degli spettacoli delle nazione, einer seiner Due Disc. filosofici politici, Mod. 1789. 4.) — — In Frankreich: Lettres sur les Trag. et sur l'usage de la Tragedie de reformer les moeurs, in den Nouv. Mem. de Trevaux, v. J. 1708. Mon. Februar. — Vor Gueudevilles französischer Uebers. des Plautus findet sich eine Abhandl. über die Sittlichkeit der Komödie. — De la Font de St. Yenne (Lettre à Mr. Gresset au sujet de celle qu'il a publ. sur la Comedie 1759. 12.) — Guerne de la Mothe (Außer der, von ihm, S. 732. b. angeführten Schrift, hat er auch noch eine Apologie du Theatre 1762. 12. drucken lassen.) — Th. Rousseau (Lettre sur les Spectacles des Boulevards 1781. 12.) — Cubiere de Palmezieux

Essai

Essai moral sur la Comédie, vor s. Theatre moral . . . 1784. 12.) — Lettre à un père de famille sur les petits spectacles 1789. 8. — — In England: Die, S. 718. a. angef. Schrift des Albericus Gentilis, welcher Professor zu Oxford war, gehört eigentlich hieher; sie erschien einzeln, Oxon. 1597. 4. — Rich. Baker (Theatrum triumphans, or a Disc. of Plays, in vindication of the Stage 1670. 8.) — — In Deutschland: Der Brandenburgische Churfürst, Georg Wilhelm, ließ ein Verbot der Schulkomödien ergehen, das sich in Plümikens Theatergeschichte von Berlin findet. — J. P. Gumprecht (Urtheil von Komödien, Leipz. 1715. 4. Gegen die Schauspiele.) — Sam. Orosius Eliperanus (Bedenken von der Zuläßigkeit der Komödie, Halle 1728. 8.) — C. Steffens (Von der Moralität der Schauspiele, Zelle 1746. 4.) — Philos. polit. Betracht. über den Einfluß der Schauspiele in die Politik und Regierungskunst, in R. Wekherlins Chronol. v. J. 1781. N. 10. — K. H. Sintenis (Von dem Unnützen, Schädlichen und Lächerlichen der Schulbühnen, Zitt. 1782.) — K. P. M. Snell (Vom moral. Werth der Schauspiele, in den Beyträgen zum Theater und zur Litterat. Stendal 1785. 8.) — Auch gehört im Ganzen noch J. F. Schinks Theater von Abdera 1788. 8. 2 Bde. hieher. —

Dreyklang. Erich. Burmann (Specim. academ. de Triade harmonica . . . Upf. 1727. 8. Der Inhalt findet sich in Forkels Allgem. Litterat. der Musik, S. 353.) —

Duschen. J. C. Stahl (Unterw. zum Duschen, Nürnb. 1790. u. f. 8. Vier Hefte, mit K.) —

Einbildungskraft. J. G. F. Maaß (Versuch über die Einbildungskraft, Halle 1792. 8.) —

Einheit. Von der Einheit, in Rücksicht auf Styl, handelt J. C. Adelung im 12ten Kap. des 1ten Thls. s. W. vom Style, Bd. 1. S. 523. Ausg. von 1789.) — — Von der Einheit, in näherer Beziehung auf Musik, sagt Arteaga etwas, in s. Geschichte der italienischen Oper, Bd. 1. S. 224. in der Anm. —

Einheiten. Observat. on the dramatic Unities, im 7ten St. des Europ. Magaz. fürs J. 1789. — F. Sayers (In einem Auff. in s. Disquisit. metaph. and litter. 1793. 8.) —

Elegie. Davon handelt noch: Cl. Joannet (In s. Elem. de Poesie franc. Bd. III. K. 4. S. 66.) — K. H. Heydenreich (In s. System der Aesthetik, S. 348.) — — Uebersetzt ist Propertius noch in das Deutsche von K. G. Hofmann, Erf. 1786. 8. (Nur das erste Buch und schlecht.) — Ovidius, die Lib. III. Amor. von einem Ungen. Berl. 1786. 8. in Prosa; von F. L. Posselt, Leipz. 1789. 8. metrisch; travestirt von C. W. F. Schaber, Berl. 1794. 8. 3 Bde. — — Elegien in lateinischer Sprache, von neuern Dichtern: L. Santen (Eleg. Amstel. 1776. 8.) — Jan. Helvetius (Seine Poem. Lugd. 1782. 8. bestehen aus Elegien und Oden.) — J. H. Hoeufft (Seine Pericula Poet. Par. 1783. 8. enthalten einige sehr gute Elegien.) — Ger. Xav. Jordens (In s. Luf. poet. Lugd. B. 1783. 8. finden sich eilf Elegien.) — Jos. Farsetti (S. s. Carm. Lib. II. Lugd. B. 1785. 8.) — J. B. Premlechner (S. s. Lucubrat. poet. Vindob. 1789. 8.) — Sammlungen von neuern lateinischen Elegien: C. Michaeler, hat eine zweyte Collect. Poetar. elegiac. stilo et sapore Ovidiano scrib. Vien. 1789. 8. 2 Th. herausgegeben. — — Elegien in englischer Sprache: H. Hodges (Ein und dreyßig in s. Effusions of the heart 1779. 8.) — Cartwright (S. s. Prince of Peace,

1779. 4.) — Mistr. Robinson (In ihren Poems 1791. 8. Auch hat sie noch eine Monody auf Jos. Reynolds 1792. 4. drucken lassen.) — Will. Carr (In s. Poems 1791. 8.) — G. Dyer (In s. Poems 1792. 4.) — W. L. Bowles (Monody written at Matlock 1791. 4.) — S. Roff (In s. Miscell. Poems 1791. 12.) — Mistr. Farrel (Charlotte or a sequel to the sorrows of Werter . . . 1792. 8.) — G. Passmore (Winter or Howard in the shades 1792. 8. — — Elegien in deutscher Sprache: K. Ch. Engel der Abschied, Vandalia an Charlotten, Schwer. 1785. 4.) — Otto Gr. v. Haugwitz (In s. Gedichten, Bresl. 1790. 8.) — Sophie Albrecht (Die Elegien sind der bessere Theil in ihren Gedichten 1791. 8. 3 Bde.) — Soph. Elen. v. Kortzfleisch (In ihren Ged. Bresl. 1792. 8. Berl. 1792. 8. In der letzten Samml. die bessern.)

Encaustisch. Ein Aufsatz über diese Art von Mahlerey findet sich noch im 5ten St. des ersten Bandes des Neuen hamburgischen Magazines S. 387. — Jos. Tommaselli (Della Cerografia, Ver. 1785. 8.) — Auch sollen noch mehrere Chymiker, als der Abt Fortis von Vincenza, der Graf della Torre, u. a. m. Compositionen zu dem so genannten punischen Wachse geliefert haben. —

Erfindung. Fdr. v. Dalberg (Vom Erfinden und Bilden, Erft. 1791. 8.) —

Erhaben. K. Grosse (Ueber Größe und Erhabenheit, im 1ten Bde. d. deutschen Monatsschrift.) — K. H. Heydenreich (Grundriß einer neuen Unters. über die Empfindungen des Erhabenen, im 1ten St. S. 86. des Neuen philos. Magaz. von J. G. Abicht und F. G. Born.) — E. Platner (In dem 1024ten u. fg. §§. s. Neuen Anthropologie.) — F. W. D. Snell (Ueber das Gefühl des Erhabenen, nach Kants Kritik der Urtheilskraft, in J. G. Abichts und F. G. Borns Neuen philos. Magazin, Bd. 2. S. 426. — G. Dreves (In s. Resultaten der philos. Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des Erhabenen sind S. 199 u. f. die Meinungen eines Burke, Home, Mendelssohn und Kant gesammelt.) — — Von dem Erhabenen in der Schreibart besonders: Ellese (In s. Traité de la Diction, S. 156. Ausg. v. 1755.) — J. C. Adelung (Im 3ten Kap. des 5ten Abschn. des 2ten Thls. s. W. vom Style, S. 158.) — — Von dem Erhabenen in dem Heldengedicht: H. Pemberton (Im 8ten Abschn. S. 151. s. Observat. on Poetry, in näherer Beziehung auf den Leonidas. — Von dem Erhabenen im Trauerspiele: J. J. Bodmer (Unters. in wie fern das Erhabene in dem Trauerspiele Statt haben könne . . . bey s. Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes, S. 95.) — — Von dem Erhabenen in der Mahlerey; C. L. Junker (In s. Grunds. der Mahlerey, Zür. 1775. 8. S. 83.) —

Erzählung (Dichtkunst.) Von der Erzählung im dramatischen Gedicht, handeln: Hedelin d'Aubignac (Im 3ten Kap. des 4ten Buches s. Prat. du Theatre.) — Von der Erzählung im Heldengedicht: Rene le Bossu (Im 3ten Buch s. Traité du Poeme epique.) — — Die Metamorphosen des Ovidius sind, in das Englische zuerst von Carten, aus dem Franz. 1480 übersetzt — Von der deutschen Uebers. derselben, Dresden 1789 u. f. 8. sind 10 Bücher, und von den verwandelten Ovidischen Verwandlungen 12 Bücher bis jetzt fertig geworden. Von Neuem haben solche übersetzt Aug. Rode, Berl. 1791. 8. 2 Th. Eine Gesellsch. in Wien 1793. 4. 3 Bde. — Poetische Erzählungen von französischen Dichtern: Martange (Le Roi de Portugal, suivi des deux Achilles 1788. 8.) — Ungen. (Hipparchis et Crates, Potsd. 1787. 8. Deutsch, Berl. 1787. 8.) — Serieys (L'Amour et Psyche en huit Ch. 1790. 12.) — — Von Englischen Dichtern: Mistr. Cowley (The maid of

Aragon.

Aragon. 1780. 4.) — Miß More (Florio and the Bas Blew 1786. 4.) — Lucia Strickland (Christmass in a cottage 1790. 4.) — W. Cole (Exulted affectation or Sophia Pringle 1789. 8. — Elis. Hands (The death of Amnon 1789. 8.) — Will. Golden (The triumph of friendship 1791. 4.) — Lady Manners (Three Poems 1790. 4. enthalten mehrere gute, obgleich etwas lange Erzähl.) — R. Jos. Thorne (Clito and Delia 1793. 4.) — Erzählungen in Prosa: T. Petronius ist in das Englische von T. Burnaby 1694. 8. und von dem so genannten Addison 1735. 12. übersetzt worden. — Apulejus Metamorph. in das Englische von W. Adington 1639. 4. Von C. Monde 1708. 8. In das Deutsche, zuerst von J. Sieder, Würzb. 1538. fol. Frf. 1605. 8. — — Erzählungen in Prose, in italienischer Sprache: Giovb. Nelli (Amorose Novelle, s. l. et a. Es sind deren nur zwey.) — Lod. Guicciardini (L'hore di recreazione, Ven. 1560. 1580. 16. Frz. von Belleforest, Lyon 1578. 16. Von Pompe 1609. 16.) — Ces. Guidicci (Aventure e disaventure d'amore, div. in sei novellette, Ven. 1726. 12.) — — Erzählungen in Prosa, in spanischer Sprache: Al. Ger. de Salas Barbadillo (Casa del placer honesto, Mad. 1620. 8.) — Frc. de Quevedo (Juguetes de la Niñez y travessuras de el ingenio . . . Barc. 1635. 8. Sev. 1641. 8.) — Frz. Sanchez Assensio (Divertim. del ocio . . Mad. 1728. 8.) — — Erzählungen in Prosa, in französischer Sprache: Le livre des Connoilles fait à l'honneur et exaulsement des Dames (Lyon 1493.) 4.) — Franc. le Paulchre (Le passe temps, Par. 1652. 1697. 8.) — Fr. Marmontel (Seine nouv. Contes moraux sind Liege 1792. 8. 2 Th. zusammen gedruckt und in das Englische 1792. 12. 2 Th. übersetzt worden.) — Mercier (Fictions morales 1792. 8. 3 Bde. — Chev. Florian (Six nouv. Nouvelles 1792. 8.) — Deutsch von K. Müchler, Berl. 1792. 8.) — — Erzählungen in Prosa, in englischer Sprache: Lucia Peacok (The rambles of Fancy 1786. 8. — Mistr. Herrel (Tales of imagination 1790. 12. 2. Bde.) — Anna Mar. Porter (Artless Tales 1793. 8.) — W. Franklin (The loves of Camarupa and Camalata, an anc. Indian Tale 1793. 8.) — — Erzählungen in Prose, in deutscher Sprache: Aug. La Fontaine (Die Gewalt der Liebe, in Erzähl. Berl. 1791. u. f. 8. 4 Bde. Moral. Erzähl. Berl. 1794. 8.) — K. Müller (Erzähl. nach Musäus, Bresl. 1791. 8.) — K. Stille (Erzähl. Riga 1792. 8.) — Komische Erzähl. aus dem menschl. Leben . . . Kopenh. 1792. 8. — Gemählde nach der Natur, Bresl. 1792. 8. — C. L. B. (Erzähl. für Liebende, Wien 1792. 8.) — Erzähl. aus der Urwelt, Wittenb. 1792. 8. — Komische Erzähl. im Geschmack des La Fontaine, Halle 1792. 8. — Romantische Geschichten der Vorzeit, Leipz. 1793. 8. 3 Bde. Auswahl romantischer Gemählde, Zittau 1793. 8. — Prinzessinn Sirta, Leipz. 1793. 8. — u. v. a. m.

Fabel. (Aesopische.) Davon handeln noch: Gebhard (im deutschen Mus. v. J. 1784. Mon. Dec. S. 553. von dem Ursprunge derselben.) — Jacob (In der Berliner Monatsschr. v. J. 1785. Mon. April. S. 300.) — Nachahmungen und Sammlungen orientalischer Fabeln: L. Langles (Contes, fables et Sentences tir. de differens Auteurs 1789. 8. Fables et Contes indiennes nouv. trad. avec un disc. sur les Hindous, Par. 1790. 12.) — Phädrus (S. 180. a.) ist noch in das Französische von Bourgeois 1757. 12. übersetzt; und Franc. Nau hat ihn in Vaudeville gebracht; aber Maupas und l'Allemant sind nur eine Person. In deutscher Sprache hat J. F. Schlotterbeck Fabeln nach Phädrus . . Stuttg. 1790. 8. herausgegeben. — Fabeln in italienischer Sprache: G. Bertola (Seine Fabeln erschienen zuerst schon Bassano

1785. 8.) — R. de'Conti Lodoli (Apologhi immeginati, Bass. 1787. 4.) — Ungen. favole cento ad uso della studiosa juventu, Ven. 1789. 12. — Jos. Materni (Favole e novelle, Pistoja 1789. 8.) — J. Gh. de Rossi (Favole, Rom. 1788. 1790. 8. — R. Felice (Favole esopiche, R. 1790. 8.) — — Von den Fabeln des la Fontaine hat S. H. Catel, Berl. 1791-1794. 8. 4 Th. eine deutsche Uebers. in Versen geliefert. — Fabeln in französischer Sprache haben noch geschrieben: J. P. Valette (Rec. de fabl. choisf. 1746. 24.) — De la Cour Damonville (Fabl. moralisées en Quatrains 1753. 12.) — Rich. Martelli (Fabl. nouv. 1786. 12.) — Chev. Florian (Fables . . . 1792. 12.) — S. 190. a. Die daselbst angezeigte erste Sammlung französischer Fabeln von Boulanger fällt weg, weil sie mit der folgenden eine und dieselbe ist. — — Fabeln in englischer Sprache: Chr. Smart († 1771. Parables in familiar verses 1768. 12, verm. in s. Poems 1791. 8. 2 Bde. welche an Originalität und Witz vielleicht die Fabeln von Gay übertreffen.) — Sar. Trimmer (Fabulous histor. 1783. 8. Deutsch, Zittau 1788. 8. Es sind nicht so wohl eigentliche Fabeln, als Scenen aus dem häuslichen Leben einer Brut von Rothkelchen, in welchen diese, und andere Thiere redend eingeführt werden.) — Ungen. (Tales and fables . . . 1788. 4.) — Sammlungen: Anthologia, or a Coll. of Fables, Mentz. 1786. 8. Deutsch, ebend. 1786. 8.) — Eighty nine fugitive fables in verse 1792. 8. (Aus ältern Zeitschriften gezogen.) — — Fabeln in deutscher Sprache: Der Reinecke Fuchs ist von J. W. v. Goethe in 12 Gesängen, Berl. 1794. 8. bearbeitet worden. — Camillus a Praesentatione (Fabeln und Schausp. Rastadt . . . 8.) — Heinr. Gottfr. v. Beerschneider (Fabeln, Romanzen und Sinngedichte 1781. 8.) — Chrstn. Aug. Burchardi (Versuche in Fabeln . . . Kopenh. 1781. 8.) — J. N. Göring (Geistesunterhaltung . . in ganz neuen Fabeln und Erzähl. Frft. 1786. 8.) — F. Schlotterbeck (Fabeln und Lieder, Schwäb. Gemünd 1786. 8.) — J. Ferd. Schletz (Fabeln und Sinnged. Marktbreit. 1787. 8. Frft. 1792. 8.) — Ungen. Politische Fabeln . . . 1791. 8. — Fabeln, Ged. Erzähl. und Lieder, Prag 1791. 8. — A. G. Meißner (Aesop. Fabeln für die Jugend, nach verschiedenen Dichtern bearbeitet, Prag 1791. 1794. 8.) — Ungen. Fabeln, Erz. und Idyllen . . . für Kinder, Berl. 1792. 8. — M. (Neue Fabeln zum Gebrauch der Jugend, mit lat. Uebers. Bresl. 1792. 8.) — Ungen. Fabeln . . . für junge Leute, Nürnb. 1792. 8. — Sittenlehre in Fabeln und Erzähl. für die Jugend . . . Winterthur 1794. 8. mit K. — Bachof von Echt (Fabeln, als Manuscript für Freunde.) — Sammlungen: Auserlesene Fabeln von Gellert, Gleim und Hagedorn, Berl. 1786. 8. — T. C. Ellrodt (Neue Fabellese für die Jugend, Hof 1794. 8.) —

Farben. Die Schrift des Thylesius (S. 212.) findet sich allerdings in Gronovs Thesaurus, und handelt, in 13 Kap. von zwölf Farben, aber blos für Philologen, die, wie der Verf. sagt, latini sermonis elegantiam studiose inquirunt. — Die Schrift des Rob. Boyle erschien ursprünglich mit dem Titel: Experiments concerning colours 1664. 8. — Uebrigens handeln noch davon: Frisch (Ueber die harmonische Farbentonleiter, und die Wirkung und Verhältn. der Farben im Colorit, im 8ten St. der Monatsschr. der Berl. Acad. der Künste, v. J. 1788. — C. F. A. Hochheimer (Chemische Farbenlehre, oder ausführliche Unterr. von Bereitung der Farben zu allen Arten der Mahlerey, Leipz. 1792. 8.) — Handb. für Mahler, Illuminirer, u. s. w. worin man den Gebrauch der Farben sehr leicht lernen kann, Leipz. 1792. 8. — Die Kunst, zwölf Sorten Farbentusche mit ihren Schattirungen und Mischungen für die Mahlerey und Zeichenkunst selbst

selbst zu verfertigen, Ulm 1793. 8. — Wiener Farbencabinet, oder vollständiges Musterbuch aller Natur-, Grund- und Zusammensetzungsfarben . . . mit 5000 nach der Natur abgebildeten Farben und der Bestimmung des Nahmens einer jeden Farbe . . . Wien 1794. 4. — — Zu den Schriften von dem Farbenclavier (S. 212.) K. v. Eckartshausen (Augenmusik oder Harmonie der Farben, Münch. 1784. 8.) —

Firniß. Parker (On Japanning and Varnishing . . . 1688. f. mit K.) — J. J. H. Bücking (Gründliche Abhandlung von Lackierfirnissen, Stend. 1784. 8.) —

Fresco. Davon handeln noch: G. B. Armenini (In s. Veri Precetti, Lib. II. c. 7. S. 64 u. f. Ausg. v. 1678.) — Ein Aufs. im 1ten Th. des 2ten Bds. von G. Huths Magaz. der bürgerl. Baukunst, Weim. 1792. 8. —

Galerie. Zu den Beschreibungen und Abbildungen von Gemählde-Sammlungen kommen noch: Descriz. de' principali Quadri del Pal. R. di Madrid, von R. Mengs, Spanisch, im 6ten Bde. S. 168 von Ponz Viage di España; Ital. in s. Opere Bd. 1. S. 62. Deutsch, Wien 1778. 8. Engl. bey Dillons Sketches of the art of Painting 1782. 12. — Dav. Klöker von Ehrenstrahl vornehmste Schildereyen, welche in den Pallästen des Königes von Schweden zu sehen sind, Stockh. 1694. f. — Beschreibung der Gemählde, welche sich in der Bildergallerie . . . im K. Schlosse zu Berlin befinden, von J. G. Puhlmann, Berlin 1790. 8. — Verz. der Gemählde in der Herzoglich Meklenburg-Schwerinschen Gallerie zu Schwerin, von J. G. Groth, Schwerin 1790. 8. — — Von Privatsammlungen: Gabinetto Firmiano, o sia Catal. delle Pitture ch' erano presso il defunto C. Carlo di Firmian in Milano, Mil. 1782. 4. — Le Cabinet du Duc de Choiseul . . . Par. 1711. f. — Tabl. du cabinet de Mr. Poullain 1781. 4. — Beschreibung der Gemählde-Gallerie des Freyh. v. Brabeck zu Hildesheim . . . von F. W. B. v. Ramdohr, Han. 1792. 8. vergl. mit einem Schreiben an H. Volpato in Rom . . Leipz. 1789. 8. —

Gartenkunst. Miscellanies on ancient and modern Gardening and the Scenery of Nature 1785. 8. — Le Jardin anglois p. feu Mr. le Tourneur, herausg. v. Puios 1788. 12. 2 Bde. — Ideal eines deutschen Gartens, im 3ten St. des Wirtenbergischen Repert. S. 394. — Einzele Gedanken über den Gartenbau im 1ten St. der Neuen Litterat. und Völkerkunde, v. J. 1789. — K. H. Heydenreich (Ueber das höchste Schöne der Gartenkunst, bey s. Uebers. von dem franz. Gedichte des Marnesia, von der ländl. Natur, Leipz. 1792. 8.) — Freyh. von Racknitz (Geb. über die regelmäßigen französischen und so genannten englischen Gärten, in der Berl. Monatsschr. v. J. 1793. Mon. Januar.) — — Von der Geschichte der Gartenkunst: Essay on the rise and progress of Gardening in Ireland, von J. C. Walker, im 4ten Bde. der Transact. of the Irish Acad. 1792. 4. — Beschreibung und Abbildung von Gärten: Lud. Pistors Beschreibung deutscher Gärten, Frft. 1794. 4. mit K. —

Gemählde (redende Künste.) Beschreibende Gedichte haben noch geliefert: Ungen. (Les Promenades de l'Automne und l'eruption de l'Etna, bey Calthon et Clessamor 1791. 8. — J. C. J. Cerutti (Les Jardins de Beze 1792. 8. — — W. Sotheley (Seine Poems 1790. 4. enthalten eine Beschr. von Wales.) — Rob. Alves (Edinburg, in two Parts, and the weeping Bard in sixteen Cantos 1790. 8.) — Ungenannte: A Poem on a Voyage of discovery 1792. 4. — The morning Walk 1792. 4. — Stonehenge 1792. 4. — Poems wherein is attempted to describe certain Views of Nature and of rustic manners 1791. — The South Downes 1793. 8. —

Generalbaß. **Joh. Chrstn. Bert. Kessel** (Unterr. im Generalbaß . . . Leipz. 1790. 8.) — **D. G. Türk** (Kurze Anweisung zum Generalbaß, Halle 1791. 8. Die Recension dieser Schrift in der Allg. d. Bibl. Bd. 108. veranlaßte eine „Beleuchtung dieser Recension, Halle 1792. 8.) —

Genie. Davon handeln noch: **J. C. Adelung** (Im 1ten Kap. des 3ten Thls. s. Werkes vom Style, Bd. 2. S. 359.) — **Ungen.** (Vom Genie, ein Aufs. im 4ten St. der Philos. und Litterar. Monatsschr. 1787.) — Beweis, daß das Genie in der Richtung der Aufmerksamkeit bestehe, im Jul. des deutschen Magaz. von Eggers, v. J. 1792. —

Geschmack. **Giovb. Corniani** (I Piaceri dello Spirito, o sia Analisi de principi del gusto e della Morale, Bass. 1790. 8. Für Frauenzimmer.) — **X. W. Jobel** (Ueber das Studium des Geschmacks, eine Vorl. bey s. Schrift, von der Gemeinnützigkeit der Wissensch. Frft. 1773. 8.) — **K. P. M. Snell** (Ueber frühe Bildung des Geschmacks . . . Gießen 1782. 8. — **J. C. Adelung** (Im 3ten Kap. des 3ten Th s. W. Ueber den deutschen Styl, B. 2. S. 375.) — — Ueber die Geschichte des Geschmacks: Psychol. Unters. über die Ursachen des Geschmacks unsers Zeitalters an den Geschichten der Vorwelt, im 2ten Bde. des Allgem. Repertor. für empyrische Psychol. von J. D. Mauchart, Nürnb. 1792. 8. —

Geschnittene Steine. **Joh. v Döll** (Einige Ged. über die Kunst des Steinschneidens, im 13ten St. des Meuselschen Museums, vergl mit dem 22ten Hefte s. Miscell.) — **A. F. v. Veltheim** (Etwas über Memnons Bilds. Neros Smaragd, Toreutik, und die Kunst der Alten, in Glas und Steine zu schneiden . . . Helmst. 1794. 8.) — S. 396. Zu den Beschreibungen und Abbildungen des ehemaligen Stoschischen Cabinets: Eilf einzele Bl. von J. A. Schweikardt, gest. in den J. 1745-1756. fol. Descript. des pierres gr. . . . dess. d'après les empreintes et gr. p. I. A. Schweikart, Nürnb. 1775. 4. Abbild. Aegypt. Gr. und Römischer Gottheiten mit Erklär. Nürnb. 1792-1794. deutsch und franz. f. und 4. bis jetzt 2 Theile. — Zu den neuern Steinschneidern gehören noch: Sirleti — Vinc. Santarelli — Ant. Pazzagli — Fabbri — Pet. Heß († 1782) — Chrstph. Labhart — G. B. Tettelbach — Joh. Fdr. Müller — Puhlen — Jeuffroy — W. G. Barnet — Bensliet — C. Brown — W. Brown — N. A. Burch — Dean — W. Fraser — J. Frewin — W. Lane — Law — Marchant — Th. Pownall — W. Pownall — Whitley — Wickstand — Wray —

Glasmahlerey. **Walt. Gedde** (The manner how to anneile or paint in Glasse, Lond, 1616. 4.) — **Haudicquer de Blancourt** (De l'art de la Verrerie 1690. 1697. 12.) — **G. L. Hochgesang** (Von Verfertigung des Glases, Gotha 1780. 8. mit K.) —

Groteske. **Frz. Chr. v. Scheyb** (Schreiben über die so genannten grotesken Mahlereyen, im 2ten Bd. des Koremon, S. 460.) — **C. L. Stieglitz** (Ueber den Gebrauch der Gotesken und Arabesken, im 40ten Bde. S. 3. der N. Bibl. der sch. Wissensch. Einzeln, Leipz. 1790. 8.) — **J. D. Fiorillo** (Ueber Groteske . . . Gött. 1791. 8.) — Ueber Arabesken und Grotesken, im 1ten Th. des 2ten Bds. von C. Huths Magaz. der Baukunst, Wien 1792. 8. — **C. Flögel** (Geschichte des Groteske-Comischen, Leipz. 1788. 8.) — — Zu den Künstlern, welche Grotesken verfertigt haben: Giovb. Cerabalia (hat deren in Stahl geschnitten.) — Auch gehören die sonderbaren Zusammensetzungen des Prinzen von Patagonien, wovon Brydone, Borch, Houel (in s. Voyage pittor. B. 1, S. 41.) Nachrichten geben, hieher. —

Helden-

Heldengedicht. Davon handeln noch: **Bened. dell' Uva** (Bey s. Rime ... Fir. 1584. 8. findet sich ein Disc. della Poesia Epica.) — **W. Tindal** (Miscell. remarks on epic Poetry, gegen die Theorie des Aristoteles, in s. Juvenile Excurs. 1791. 12.) — **Belsham** (Ein Aufs. im 2ten Bde. s. Ess. philos. histor. and litter. 1791. 8. — — Hero und Leander ist noch in das **Italienische**, von Salieri ... und von Girol. Pompei, im 2ten Bde. s. Opere, Ver. 1790. 8. — **Tryphiodorus**, von Bandini, Flor. 1765. und ebenders. in das **Englische** noch von Th. Northmore, Lond. 1792. 8. — Von **Claudians** Raub der Proserpina zwey Bücher von Rich. Polwhele in den Poems by Gentlemen of Devonshire 1792. 8. und das ganze Gedicht ins Deutsche von C. H. Schütze, Hamb. 1784. 8. metrisch übersetzt. — — Epische Gedichte in **englischer Sprache**: **Ungen.** (The fane of Britain ... 1786. 4 in drey Ges. sehr mittelmäßig.) — The Conflagration 1786. 8. — **J. Roberts** (The deluge 1789. 4.) — **Joh. Swain** (Redemption in V. Books 1789. 4.) — **W. Gilblank** (The day of Pentecost .. in XII Books 1789. 8.) — **Ungen.** (The death of Cain 1790. 12. In der Geßnerschen Manier; aber dem Tode Abels so wenig ähnlich, als Cain selbst dem Abel.) — **Rich. Cumberland** (Calvary or the death of Christ in eight Books 1792. 4.) — **Mistr. Gunning** (Virginius and Virginia in six Books 1792. 4.) — Zu den **alten deutschen** epischen Gedichten: Nanaloß und Valentin (Niederdeutsch und aus dem 14ten Jahrh. abgedr. in Nic. Staphorst Hamb. Kirchengesch. und wahrscheinlich nach der franz. Hist. des deux nobles et vaillans Chevaliers, Valentin et Orson, gedr. Lyon 1591. 8. S. übrigens deutsches Mus. v. J. 1784. Mon. Jul. und Bragur, Bd 2. S. 441 und 447.) — **Hans Folcz** (Ein teutsch poetisch Ystori von wannen das H. romisch reiche seinen vrsprung ... hab ... Nürnb. 1480. 4. S. Panz. Annalen S. 114.) — **Ungen.** von Heilbrun (Eine gereimte Beschreibung des Bauernkrieges in Franken ums J. 1520 im 4ten Bde. S. 681 von Senkenbergs Select. Jur. et Hist.) — **Ungen.** (Geneal. und kurze Chronika der Landgr. so Thüringen und Hessen bey einander gehabt, im 3ten Bde. S. 241. von Kuchenbeckers Annal. Hassiac.) — **Churfst. Ludw. der 5te v. d. Pfalz** (Geneal. des Bayer. und Pfälzischen Hauses, im 1ten Bd. S. 37 von Fischers Script. Germ.) — **Ungen.** (Beschreibung des Ursprunges der Stadt Biberach, in G. W. Oetters Histor. Bibl. Th. 2. S. 282.) — **Fürst Ludewig v Anhalt** (Reisebeschreibung, in Beemanns Access. ad Hist. Anhalt. S. 165.) — — Zu den **neuern deutschen** epischen Dichtern: **J. C. Lavater** (Pontius Pilatus 1782. 8. Jesus Messias, oder die Evangelien und Apostelgesch. in Ges. Zür. 1783-1786. 8. 4 Bde. Joseph von Arimathia, in 7 Ges. Hamb. 1794. 8.) — **F. Lr. Mich. Rathkeff** (Gerklaide, eine von der Belagerung von Magdeburg ausgehende und mit der Schlacht bey Breitenbach sich endigende Handlung, Lemgo 1788. 8.) — Der Ungen. S. 568 heißt: Fdr. Aug. Müller, und hat außer den dort angeführten noch ein ähnliches, interessantes Gedicht, Adelbert der Wilde, in 12 Ges. Leipz. 1793. 8. geliefert. —

Heroide. Die Heroiden des **Ovidius** sind noch von Girol. Pompei, Bassano 1789. 8. in das **Italienische** übersetzt worden. Heroiden haben noch geschrieben, in **englischer Sprache**: **Jerningham** (Abelard to Eloisa 1792. 4.) — **Lady Burrel** (In ihren Poems 1793. 8. 2 Bde.) — — In **deutscher Sprache**: **L. T. Kosegarten** (In s. Ged. Leipz. 1788. 8. 2 Bde. führen mehrere den Titel von Heroiden.) — **K. v. Lackner** (Ritter Bayenne an Emma, in der N. Thalia, Th. 1. S. 413.) —

Hexameter. Ueber den deutschen Hexameter, nach der Prosodie, und dem Genie unsrer Sprache, in den Fragm. über die Neuere deutsche Litteratur, 1te Samml. Rig. 1767. 8. S. 108. — — In italienischer Sprache hat L. B. Alberti († 1472) bereits einen Versuch gemacht, die Versarten der Alten einzuführen. (S. Crescimbeni Istor. della volgar Poesia, Bd. 3. S. 271.) —

Hirtengedichte. Die Abhandl. des Rapin (S. 585.) hat Th. Creech 1684. 8. ins Englische, den Discourse des Pope (S. 587.) Larcher 1750. 8. in das Französische — den Theokrit G. Pagnini, ums J. 1768. und Ces. Gaetani 1775. 8. in das Italienische — und F. C. Bindemann 1792. 8. in das Deutsche metrisch übers. Zu den Erläuterungsschr. desselben gehören: Ein Aufs. von C. A. Clodius Ueber den Geist des Theokrits und der Idylle, im 5ten Th. s. Neuen Vermischten Schriften; Ueber Theokrits dichterische Fadaisen, Zoten und Plumpheiten, in den Analekten für Politik, Philos. und Litterat. Leipz. 1787. 8. N. 3. Commentar. perpet. in Theocr. Charites et Syrac. scr. Albr. Beyer, Erl. 1790. 8. (weitschweifig und nicht eben befriedigend.) — S. 590. a. die deutsche Uebers. von des Moschus Entführung der Europa, ist, durch ein Versehen, dort dem Bion zugeschrieben, und dafür das Grabmal des Adonis weggelassen worden. — — Virgils Hirtengedichte sind noch in das Französische von einem Ungen. Par. 1793. 8. in Verse; in das Englische, von Hamilton 1742. 8. Von einem Ungen. 1763. 8. in das Deutsche von J. G. H. Mühlh. 1793. 8. übersetzt worden. — Hirtengedichte in italienischer Sprache haben noch geschrieben: Cav. Pindemonte (Saggio di Poesie campestre, Parm. 1788. 8.) — In französischer: Citoyen B. (Idylles, ou mes gouts 1793. 8.) — In englischer: W. Hawkins (Poems, chiefly pastoral, Lond. 1787. 8.) — Mistr. West (In ihren Miscell. Poems 1791. 8.) — Drawe (In den Poems by Gentlem. of Devonshire and Cornwallis 1792. 8. aber burlesk.) — In deutscher Sprache: Christ. Dorothea Lilien (Idyllen und Lied. Dresd. 1784. 8.) — In Glycerens Blumenkranz, Zitt. 1791-1793. 8. finden sich mehrere Hirtengedichte. —

Holländische Schule. F. W. B. v. Ramdohr (Ueber die Kunst, das Schöne in den Gemählden der Niederl. Schulen zu sehen, eine Abhandl. bey der Beschr. der Brabeckschen Gallerie, Han. 1792. 8.) —

Homer. Zu den ihn überhaupt erläuternden Schriftstellern und Schriften: Ueber die Zeit der Handlung der Iliade und der Odyssee, ursprüngl. in den Mem. de Trevoux, und daraus in den Mem. d'une Société célèbre . . Par. 1792. 8. 3 Bde. — Ungen. Observat. sur les Poemes d'Homère et de Virg. Par. 1769. 12. — J. Merian (Das 2te s. Mem. über den Einfluß der Wissensch. auf die Dichtkunst, in den Mem. der Berl. Akademie handelt vom Homer; Deutsch, in der Uebers. ders. Bd. 1. S. 58 u. f.) — Fried. Ferd. Drück (De eloquent. Homeri, Sturg. 1779. 4. De virtutibus vitiisque Homeri et Virg. ex sec. ipsor. indole aestimandis, ebend. 1780. 4. — K. Gh. Jehnichen (De fide Homeri histor. Dissert. II. Viteb. 1786. 8.) — P. Ch. Henrici (De studio homer. Prol. Alt. 1787. 4.) — G. M. Herrmann (De fructu ex matura Hom. lect. capiendo, Dant. 1788. 4.) — C. A. Böttcher (Quam vim ad relig. cultur. habuerit Hom. lectio apud Graecos, Gub. 1789. 4.) — Will. Tindal (Ueber das Pathos des Homer, in s. Juvenile Excursions 1791. 12.) — Albin L. Millin (Mineralogie homerique, ou essai sur les mineraux dont il est fait mention dans les poemes d'Homère, Par. 1790. 8. Deutsch von F. T. Rink, Königsb. 1793. 8. — W. Tasker (Letters (9) illustrat. the anatom. and medicin. knowledge of Homer, bey s. Select odes 1792.

1792. 4.) — — Von der Theologie des Homer: Groddek (Ueber das Lokal der Unterwelt, bey Homer, im 8ten St. der Bibl. der alten Litterat. und Kunst.) — — Ueber die Ilias: Ueber das Lager der Griechen vor Troja, im 5ten St. der militär. Monatsschr. v. J. 1786. — M. K. D. Ilgen (Nestore felicisſ. senis exemplo Homer. non magis delectare quam prodesse, Lipſ. 1789. 4.) — Lechevalier (Descript. of the Plain of Troy . . . 1792. 4. Deutsch mit Anm. und Zus. von C. G. Heyne, Leipz. 1792. 8.) — Edw. Ledwich (A Dissertat. on a passage in the sixth Il. im 4ten Bde. der Transact. of the Irish Academy.) — Fr. Jacobs (Verbot Priamus den Trojanern zu weinen? ad Il. H. v. 424. u. f. im 8ten St. S. 34. der Bibl. der alten Litterat. und Kunst.) —

Horaz. Chr. Lange (De Horatii Pictura, Progr. III. Bar. 1768-1770. f.) — J. F. Enger (Observat. in Horat. Poem. Bresl. 1785. 4. (Ueber die Sat. und Briefe. Mit Zus. über einige Oden, ebend. 1785. 4. zwey St.) — Christn. H. Schmid (Apologie des Horaz gegen einige neuere Schriftsteller, im 1ten St. der Litterat. und Völkerkunde für das J. 1789. — J. H. Withof (Krit. Anmerk. über Horaz, Düsseld. 1790. 8. Drey St.) — F. Sayers (Ueber den poetischen Charakter des H. die neunte Abhandl. s. Disquisit. metaphysic. and litterar. 1793. 8.) —

Hymnen. Kallimachus ist, in das Englische von H. W. Tytler 1793. 4. in das Deutsche von C. W. Ahlwardt, Berl. 1794. 8. übers. — Hymnen haben noch geschrieben in französischer Sprache: La Harpe (Hymne à la liberté 1792. 4.) — In deutscher Sprache: L. T. Kosegarten (Im 1ten Bd. s. Ged. Leipz. 1788. 8. finden sich mehrere Hymnen. — Eul. Schneider (Ein Hymnus auf Publicität, in s. Gedichten, Frft. 1790. 8.) — —. Die ital. Uebers. der Psalmen von Xav. Mattei ist bereits, 1780. 8. zu Neapel erschienen. —

Ilias. Ist in das Spanische, nicht von Gons. Perez, sondern von J. Garcia Malo, Mad. 1788. 8. 3 Bde. und die vier ersten Ges. von Th. de Yriarte, im 3ten Bde. der Samml. s. Werke, Mad. 1787. 8. 6 Bde. und — noch in das Deutsche, von J. H. Voß, Altona 1793. 8. 2 Bde. übersetzt.

Instrumentalmusik. Ueber Instrumentalmusik, ein Auff. im 48ten Bde. S. 1 u. f. der Neuen Bibl. der sch. Wissenschaften. — Anweisungen dazu: J. W. Herbst (Ueber die Harfe, nebst einer Anweisung, sie zu spielen, Leipz. 1792. 8.) — Tutor for the Guitar. — Tutor for the Hautbois. — Tutor for the Clarinet. — Tutor for the German flute. — J. Gunn (The art of playing the German flute on new principles . . . 1793. f.) — J. G. Tromlitz (Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen, Leipz. 1791. 4. in 15 Kap.) — J. F. X. Kürzinger (Bey s. getreuen Unterr. zum Singen . . . Augsb. 1763. 4. findet sich auch, S. 53 u. f. ein Unterr. die Violin zu spielen.) — J. Ad. Hiller (Anweisung zum Violinspielen für Schulen, und zum Selbstunterricht, Leipz. 1792. 4.) — Tutor for the Violin. — Tutor for the Violincello. — J. Gunn (The art and practice of fingering the Violoncello . . 1793. f.) — Hookes (Instruct. for the Harpsicord 4.) — Ungen. (Vers. eines Unterrichts zum Clavierspielen, Leipz. 1785. 8.) — Joh. Rohleder (Erleichterung des Clavierspielens, vermöge einer neuen Einrichtung der Claviatur, und eines neuen Notensystems, Königsb. 1793. 4.) — Das Werk des Bedos S. 689. b.) L'art du facteur des Orgues hat J. C. Vollbeding, deutsch, in einem Auszuge, Berl. 1793. 8. herausgegeben. — Joh. Lohelius, oder Oelschlägel (Kurzgefaßte Geschichte der pneumatischen Kirchenorgeln, bey s. Beschreib. der in der Pfarrkirche des Prämonstratenserstifts befindl. Orgel, Prag 1786. 8.) —

Miß Ford (Instruction for playing on the musical glasses . . . . 1762. 8.) —

Interessant. J. A. J. Cerutti (L'intérêt d'un ouvrage, Disc. 1763. 12.) —

Kirchenmusik. Beyträge zur Geschichte derselben finden sich in Franc. Pagi Breviar. histor. chronol. critic. illustrior. Pontific. gesta etc. complectens, Antv. 1717-1727 4 Bde. — Von dem Werthe und Nutzen derselben: G. C. Adler (De liberal. artium in Ecclesia utilitate, si rite tractantur, Starg. 1702, 4) — Von Kirchenmusiken, im D. Museum, v. J. 1780. Mon. October S. 368. An den Verf. des Aufs. von Kirchenmusiken, ebend. v. J. 1781. Mon. October S. 351. — — Für und wider die Kirchenmusik: Jos. Brookbank (The well tuned organ, or a discussion on the question whether or no instrumental and organical Musik be lawful in holy publik Assemblies 1660. 4.) — Ben. Heron. Feyjoo y Montenegro (Declamacion contra la introduccion de la Musica profana en los templos, im 1ten Bde. s. Teatro critico 1726. 4. wogegen D. Eust. Cerbellon einen Dialogo harmonico en defensa de la Musiqua de los Templos 1726. 4. drucken ließ.) — — Ueber das Singen der Chorschüler und der Currende, mit Gründen für und wider, im 3ten Bde. der Magdeburgischen gemeinnützigen Blätter 1790. 8. —

Klang. A. Suremain Missery (Theorie acoustico-musicale, ou de la doctrine des sons, rapportée aux principes de leur combinaison, Par. 1793. 8.) — Von Aless. Barca Introd. ad una nuova Teoria di Musica (S. S. 40. b) ist die Fortsetzung in dem 2ten Bde. der angef. Saggi, Pad. 1789. 4. erschienen, worin er mit keinem s. Vorgänger, weder mit Galilei, Descartes, Euler noch Rameau zufrieden ist.

Künste. (schöne) Von dem Nutzen und Einfluß derselben handeln noch: B. C. H. Hoier (Dissertat. quid artibus elegantior. mores debeant disquir. Ups. 1789. 4. Drey St.) — K. H. Heydenreich (Warum urtheilen die Neuern so zweydeutig über die Nützlichkeit der schönen Künste für den Staat und die Menschheit, im 1ten Bde. S. 312. der Amalthea.) — K. L. H. Reinhold (Ueber den Einfluß des Geschmacks auf die Cultur der Wissensch. und der Sitten, im 2ten Bde des T. Merkurs v. J. 1788.) — K. Moritz (Ueber den Einfluß des Studiums der schönen Künste auf Manufacturen und Gewerbe, im Januar 1793 der deutschen Monatsschrift, N. 3.) —

Kupferstecher. Nachrichten von ihnen giebt noch G. Tiraboschi (Notizie de' Pittori, Scult. Incisori ed Architetti nati negli Stati del S. Duca di Modena 1786. 4.) —

Lächerlich. K. P. Conz (Ueber das Lächerliche, in dem 3ten Bde. des allgem. Repertoriums für empirische Psychol. von J. D. Mauchart, Nürnb. 1793. 8) — Psychol. und physiol. Untersuchung über das Lachen . . . nebst einer Abhandl. in welcher Kants Erklär. des Lachens erläutert und Platners Theorie des Lächerlichen geprüft wird, Wolfenb 1794. 8. (die Untersuchung selbst ist aus dem Französischen übersetzt, aber das Original ist mir nicht bekannt.) —

Landschaft. Will. Gilpin (On sketching Landscape, in s. Three Essais 1792. 8.) —

Lehrgedicht. Davon handeln noch, in italienischer Sprache: Giamb. Roberti (In einem Aufs. über den Gebrauch der Naturgesch. in der Philos. im 4ten Bd. s. Opere, Bass. 1789. 8. worin er dem didactischen Dichter Regeln giebt, wie er seinen Gegenstand zu behandeln hat.) — — Zu den erläuternden Schriftstellern des Hesiodus gehören noch: F. Schlichtegroll (Ueber den Schild des Herkules nach dem Hesiod. . . . . Gotha 1788. 8.) — L. Wachler (Ueber

(Ueber Hesiodus Vorstellungen von den Göttern der Welt, den Menschen und den menschlichen Pflichten, Rinteln 1789. 8. — Virgils Georgika sind noch in das Deutsche, von J. A. H. Mühlh. 1793. 8. und Ovids Kunst zu lieben von J. G. C. Schlüter, Leipz. 1793. 8. übersetzt. — M. Manilius ist von Pingre, mit einer franz. Uebers. Par. 1786. 8. 2 Bde. herausgegeben. — — Lateinische Lehrgedichte haben, von Neuern, noch geschrieben: D. de la Croix (Connubia florum, Par. 1730. 8. Lond. 1791. 8. jedoch mehr Beschreibung als Lehrgedichte) — Ant. Zanoni (De Salinis Cerviensibus, Lib. III. Cef. 1786. 8.) — Goods. Coopmann (Varis, f. de Variolis, Lugd. B. 1787. 8.) — Jos. Desbillons (Ars bene valendi, Heidelb. 1788. 8.) — Gb. N. Heerkens (Aves frisicae, Rot. 1787. 8. De valetudine Litterat. Lib. III. Gron. 1792. 4.) — Hier. de Bosch (De aequalitat. Hominum, Amstel. 1793. 4.) — — In italienischer Sprache: Lomenelli (Poesie filosof. . . Lucca 1786. 8.) — Ungen. (Il Pensatore . . Nap. 1787. 8.) — Elpino, ein Arcadier (La coltura degli Orti 1787. 8.) — Tormiere (La caccia delle allodole col parebajo, Vic. 1787. 8.) — S. Martino (La Pittura ad Olio, Tur. 1787. 8.) — D. G. B. (L'infelicità . . . Liv. 1788. 8.) — Fabrucci (Le Arti, o siano gl' inganni e frodi di alcuni artigiani e le pene infernali ad essi dovuti, Tor. 1788. 4.) — Ungen. Delle divine Opera . . . Tor. 1789. 8. 2 Bde. — Cam. Brunovi (Il Medico poeta, ovv. la Medicina esposta, Caf. 1790. 8.) — Jos. Carletti (La morte del figliuolo prodigo, R. 1789. 8.) — Cp. Muzani (Le caccie, Pad. 1789. 8.) — Ungen, Il travaglio de' bachi da seta, Pav. 1789. 4. — In französischer Sprache: M. T. Rousseau (Les fastes du commerce en XII. ch. 1788. 8.) — Coquillon de Chaussepierre (Le code de la nature, P. de Confucius, trad. 1788. 8.) — Chambert (Demetrius ou l'education d'un prince 1790. 8. 2 Th.) — Ungen. La liberté du cloître 1789. 8. — La liberté, ou la France régenerée 1789. 8. — Chabanon († 1792. Essai sur la Traged. lyr. in drey Episteln, in s. Oeuvr. Par. 1789. 8. eines der besten neuern Gedichte in dieser Art.) — Ungen. Des genres politiques 1790. 8. — Sacombe (La Luciniade, ou l'art des accouchemens 1793. 8.) — — Pope's Vers. über den Menschen (S. 199) ist noch in deutsche Verse von Fr. H. Bote, Berl. 1793. 8. — Youngs Nachtgedanken, in das Italienische von Loschi, Ven. 1780. 8. 3 Bde. und von einem Ungen. nach dem Französischen des Pey, Rom 1789. 8. In das Französis. von Pey (aber mehr Nachahmung, als Uebers.) 1787. und von J. F. Hardouin, in Verse 1793. 12. 4 Bde. übersetzt. — Armstrongs (S. 201) Art of preserving health, erschien bereits 1744. 4. The oeconomy of love ums J. 1738. — Neue Lehrgedichte in englischer Sprache; Ungen. Happiness 1790. 4. — The prison 1790. 4. — J. d'Israeli (A Defence of poetry . . 1790. 4.) — Mar. Locke (Virtue in retirement 1791. 4.) — Ungen. Rational religion, or the faith of men 1791. 8. Reime.) — Ungen. (Painting in four Cantos 1792. 8.) — J. Palmer (The fate of Empire 1792. 4.) — T. Prall (Superstition 1792. 4.) — Tim. Touchstone (Tea and Sugar, or the Nabob and the Creole 1792. 4. Zwey Bücher.) — Ungen. Essay on Man in his natural and political State of Government 1792. 4. — — In deutscher Sprache: Daß Rud. Meyer (S. 206. b.) nicht Verfasser der ihm dort zugeschriebenen Reime ist, erhellt, meines Bedünkens, schon daraus, daß seine Kupfer dazu mit „neuen dazu dienenden moralischen Versen," Hamb. (Zürich) 1759. 4. wieder abgedruckt worden sind. Ueberhaupt sind die letztern, die Kupfer, wohl das

Haupt-

Hauptwerk. — Das S. 210. b. einem Ungenannten zugeschriebene Gedicht, das Glück der Liebe, Brschw. 1769. 8. ist von N. D. Giesete (S. S. 208. a.) — Zu den Lehrdichtern kommen noch: J. C. A. Heumelburg (Der Mensch ... in 13 Lehrgeb. Bas. 1782. 8.) — Ign. Cornova (An Böhmens junge Bürger, in 4 Ges. Prag 1783. 8.) — Al. Blumauer (Glaubensbekenntniß eines nach Wahrheit Ringenden, Herrenh. 1786. 8.) — Pet. Neun (Der Werth der Freundschaft. Augsb. 1787. 8.) — K. S. (Der schöne Garten, Berl. 1788. 8.) — G. D. Kaibel (Der Glaube des Christen, Mannh. 1790. 8.) — C. Pfeffel Lehren an Egle ... Tüb. 1792. 8.) — A. Tiedge (Die Einsamkeit, eine Epistel, Leipz. (1792.) 8.) — Fr. v. Kleist (Zamori, oder die Philosophie der Liebe, Berl. 1793. 8.) — Ungen. (Die Kunst zu lieben in drey Büchern, Berl. 1794. 8. Eines der feinsten Gedichte über diesen so mannichfaltig behandelten Gegenstand.) — — Episteln haben noch geschrieben, bey den Italienern: Cl. Vanetti (Epistol. sopra la villa di lui dipinta di Q. Orazio Fl. al Abate Xav. Bettinelli, R. 1790. 8.) — — Bey den Spaniern: G. de Montemayor († 1561. S. Parn. Esp. Bd. IX. S. 340.) — Diego Hurtado de Mendoza († 1575. Ebend. Bd. IV. S. 1, Bd. VIII. S. 97.) — Est. Man. de Villegas (1614. Bey der letzten Ausg. s. Erotica, Mad. 1774. 4. 2 Bde. und im Parn. Esp. Bd. IX. S. 3 und 10.) — Luis de Leon (In s. Obras Mad. 1761. 4. und im Parn. Esp. Bd. IV. S. 266.) — Balth. Elisio di Medinilla (1617. Im 1ten Bde. der neuen Ausg. des Lopez, und im Parn. Esp. Bd. IX. S. 354.) — B. Leowarda da Argensola († 1634. In der letzten Ausg. von seinen und seines Bruders W. Mad. 1788. 8. 3 Bde. und im Parn. Esp. Bd. 1. S. 226 und 333.) — Al. Esquerra (Im Parn. Esp. Bd. 1. S. 330.) — Fr. de Borja († 1658. In s. Werken Mad. 1639. Amb. 1654. 1663. 4. und im Parn. Esp. Bd. VIII. S. 25. Bd. IX. S. 230. 240.) — Bern. de Rebolledo (1670. In s. Ocios, Amb. 1661. 4. und im Parn. Esp. Bd. IX. S. 155.) — L. de Ulloa Pereyra (1674. Im Parn. Esp. Bd. VII. S. 334.) — — In französischer Sprache: Morel (Epitre à Zulime sur les inconveniens du luxe 1788. 8.) — Costand (Lettres en vers ... Lond. 1789. 8.) — Ungen. (In den Rec. de gaieté et de plaisir 1791. 12. 2 Bde.) — — In deutscher Sprache: F. L. M. Rathlef (Epistel an Philon 1789. 8.) — J. F. Degen (Episteln, Altenb. 1793. 8.) —

Leidenschaften. Von den Leidenschaften, in Beziehung auf die schönen Künste, handeln, unter mehrern: Aristoteles (In den eilf ersten Kap. des 2ten Buches s. Rhetorik.) — Cicero (Handelt an mehreren Stellen, als, Orat. c. 37. und de Orat. Lib. 1, c. 12. §. 53. c. 19. §. 87. mehr von der Nothwendigkeit, die Leidenschaften zu erwecken, als von den Mitteln dazu.) — M. Fabius Quinctilianus (In den beyden ersten Kap des 6ten Buches s. Institut. orat.) — Melch. Junius (Animor. conciliandor. et movendor. ratio, Montebelg. 1596. 8.) — Valent. Thilo (Pathologia orator. s. affectuum movendor. ratio. Magd. 1665. 12. Hal. 1666. 12.) — Fr. Mallet (Im 3ten Buch s. Princ. pour la lecture des Orateurs, Bd. 2. S. 204.) — H. Home (In dem 15ten und 17ten Kap. der Elements of Criticism, und zwar of the external signs of emotions and passions, und of the language of passions. — J. Campbell (In dem 4ten u. f. Abschn. des 7ten Kap. im ersten Buche s. Philos. of Rhet. Bd. 1. S. 199 u. f.) — — In näherer Beziehung auf das epische Gedichte: R. le Bossu (Im 9ten Kap. des 3ten Buches s. Traité du Poeme epique.) — In näherer Beziehung auf das Trauerspiel: J. Hipp. de Mesnardiere (In zwey Kap. s. Poet. 1640. 4.) — Hedelin d'Aubignac (Im 6ten Kap. des

des 4ten Buches s. Prat. du Theatre, S. 298. der Ausg. von 1715. und zwar des Disc. pathetiques ou des passions et mouvemens d'esprit.) — Clement (Im 6ten Kap. des 2ten Thls. s. Schrift De la Tragedie, S. 285. jedoch vorzüglich in Beziehung auf die Voltaireschen Trauerspiele. — — In Beziehung auf die bildenden Künste: Ein Aufs. im 1ten St. des Schwäbischen Museums, Kempten 1786. 8. —

Lied. Von den Liedern der Griechen (S. 260) handeln noch: H. H. Cludius (Etwas von den Skolien der Griechen, im 1ten und 3ten St. der Bibl. der alten Litterat. und Kunst, S. 54 und 32. wo jedoch die Nahmen einiger griechischen Skoliendichter, als der Clitagora (nicht des Clitagoras, wie neulich jemand wollte) und des Telamon apd. Aristoph. Lysistr. V. 1237. Vesp. V. 1245. fehlen.) — Santen (Observat. de Scoliis Graecor. ebend. im 5ten St. S. 20.) — — Von den Liedern der Engländer: Die Vorrede vor den Songs from the time of King Henry the third to the revolution 1792. 8. — Tyrtäus (S. 261) ist noch in das Deutsche von Fdr. H. Bote, Berl. 1793. 8. metrisch. — so wie Catull von Fr. X. Mayr, mit Tibull und Properz zus. Wien 1786. 8. 2 Th. und von K. W. Ramler, Leipz. 1793. 8. (in einem Auszuge) ins Deutsche, und von Marolles 1653. 8. in das Franz. übersetzt. Auch hat Rosenfeld noch zwey Brautges. des Catull. Leipz. 1785. und J. G. Gurlitt die Vermählung des Peleus und der Thetis, Leipz. 1787. 8. und G. D. Köler ebend. in s. Auserw. Poesien, Lemgo 1788. 8. Deutsch geliefert. — Lieder in italienischer Sprache haben noch geschrieben: Giac. Vittorelli (Rime, Bass. 1784. 8.) — Fortunata Fantastici (Comp. poet. Fir. 1785. 4.) — Tom. Foresti (Poesie, Berg. 1788. 8. 3te Aufl.) — Jos. L. Conte Pellegrini (Poemetti, Bass. 1785. 8.) — Mich. Mallio (Versi, R. 1785. 8.) — Hier. Tartarotti (Rime scelte, Rover. 1785. 8.) — C. Baudettini (Rime 1786. 8.) — Dom. Ravizza (Poes. dramat. e liriche, Nap. 1786. 8. 2. Th.) — Bentiv. Paleotti (Alcune Poesie, Bass. 1787. 8.) — Franc. Zacchiroli (Raccolta di versi, Ferm. 1787. 8.) — F. Zebrucoli (Rime piacevoli, Flor. 1787. 4.) — Alex. Sappa (Rime, Vimerc. 1787. 4. 2 Bde. — Frc. Casali (Compon. poetici, Bass. 1788. 8.) — Vz. Monti (Versi, Parm. 1788. 8.) — Cl. Filomarino Torre (Poesie, Sargiac. 1789. 12. 2 Bde.) — Sav. Fontana (Amori, Orc. 1789. 8. — J. A. Passeroni (Rime, Mil. 1790. 8. 5 Bde.) — Cassola (Poes. militare, Mil. 1789. 8.) — Gaet. Golti — Lor. Fusconi — Angel. Mazza — u. a. m. — — Lieder in französischer Sprache: Ungen. Chansons anacreont. du Berger Sylvain 1786. 12. — Mes souvenirs, Caen 1786. 8. — Bernard (Preludes poet. Lond. 1786. 8. — Bridel (Delassemens poet. Laus. 1788. 8.) — Lam . . . (L ami d'Erato, Ang. s. a. 12. — Mdsll. Flechet (Essay poet. Par. 1790. 12.) — Guietard (Poes. div. Par. 1790. 8.) — Sammlungen Le Chansonnier patriote 1793. 12. — — Lieder in englischer Sprache: Al. Brome († 1666. Songs 1668. 8. Die mehresten stehen in Beziehung mit den Begebenheiten seiner Zeit, und sind gegen das Rump Parliament gerichtet.) — G. Hedderford (In s. Salmagundi 1791-1792. 4.) — Sammlungen: The patriotic Songster, by Mr. Gower 1792. 12. — The Syren, or music. Bouquet 1793. 12. — — Lieder in deutscher Sprache: Andr. Gottl. Hartmann (Kleine Ged. Pforten 1777. 8. 2 Bde.) — Vict. Amad. Bühre (Kleine Ged. Tübingen 1785. 8.) — Chrstn. Jac. Wagenseil (Vermischte Gedichte . . Kempten 1785-1786. 8. 3 Th. Lieder bey frohen Gesellsch. Kaufbeuern 1786. 8.) — N. C. Lossius (Lieder, Erf. 1787. 8.) — Amalia Berlepsch (Poesien,

Gött.

Will. Sanderson (Graphice, or the most excellent art of painting in two parts, Lond. 1658. 8.) — Ungen. A Book of Drawing, Colouring, Painting 1666. 8. — Lehrgedichte: Painting, in IV. Cant. 1792. 8. — In deutscher Sprache: J. F. v. Schlichten (Etwas zum Unterr. für angehende Liebhaber der Mahlerey, im 3ten Hefte des Pfalzbaier. Mus. v. J. 1786.) — Ungen. Briefe über die Mahlerey, ebend. im 1ten Hefte v. J. 1788.) — X. Leop. Pauer (Grundlinien einer systemat. Encycl. der zeichnenden Künste. Wien 1790. 8.) — A. J. Anconi (Unterr. für angehende Künstler der Mahlerey, Dresd. 1790. 8.) — Jos. Fr. zu Racknitz (Briefe über die Kunst, Dresd. 1792. 4. mit K.) — In der Encyclop. für Künstler, Berl. 1794. 8. findet sich eine pract. Anweisung zur Oel- und Pastellmahlerey und zum Emailliren. — — Vermischte Schriften über die Mahlerey: Flor. Malvelli (Oraz. per le Arti del disegno, Bol. 1786. 4.) — Vallemanni (I Pregi delle belle arti celebrati nel Campidoglio, R. 1789. 4.) — Jos. Machado (Disc. sobre las utilitadas dó desenno, Lisb. 1788. 4.) — Ch. Coypel (Parallele de l'Eloquence et de la Peinture, bey des Sensaric Art de peindre à l'esprit.) — C. C. L. Hirschfeld (Ueber die Verwandtschaft zwischen Mahlerey und Gartenkunst, im 1ten St. des ersten Bds. des Gothaischen Magaz. 1776. 8.) — — Wörterbücher (Dizionario delle belle arti . . . Segov. 1788. 8. eigentlich spanisch geschrieben) — Dict. des arts de Peinture, Sculpt. et Grav. p. MM. Watelet et Levesque, Par. 1792. 8. 5 Bde. Deutsch von K. H. Heydenreich, Leipz. 1793. 8. bis jetzt 2. Bde.) — — Von der Geschichte der Mahlerey überhaupt: Rob. Ant. Bromley (A philos. and critic. Hist. of the fine arts, Painting, Sculpt. and Archit. . . . Lond. 1793. 4. Das Werk soll vier Bände stark werden; dieser erste enthält sehr seichtes Geschwätz.) — Th. Hickey (The Hist. of Painting and Sculpt. from the earliest accounts, Calc. 1788. 4. Größtentheils aus der, S. 352. angezeigten Lettera des Adriani gezogen.) — Bey den Aegyptern: C. v. Pauw (De l'etat de la Peinture et de la Sculpt. chez les Egyptiens, les Chinois et tous les Orientaux en général. in s. Recherch. philos. sur les Egypt. Bd. 1. S. 203. Ausg. v. 1773.) — — Bey den Griechen: C. v. Pauw (Considerat. sur l'etat des beaux arts à Athenes, in s. Recherch. phil. sur les Grecs, Bd. 2. S. 67.) — — Von der Geschichte der Mahlerey in neuern Zeiten überhaupt: Gedanken über den neuern Kunstverfall, und über das Verderben des Geschmacks, im 10ten St. des Journ. von und für Deutschland, v. J. 1785. — und das fünfte Stück von C. F. Prange's Abhandl. über versch. Gegenstände der Kunst, Halle 1785. 8. — — Von der Geschichte der Mahlerey in Italien, und zwar zu Rom: Briefe aus Rom, im teutschen Merkur v. J. 1786. Mon. Januar, Februar, März. — Esame analit. di più celebri quadri delle chiese e delle più rinomate pitture a fresco de' palazzi di Roma, bey dem vorher angef. Saggio pittor. — Memorie delle belle arti moderne, Rom. ein Journal, das noch fortdauert. — Zu Sienna: Lettere Sunesi . . . sopra le belle Arti, R. 1785. 4. 2. Bde. — Zu Perugia: H. Mariotti (Lettere pittoriche Perugine, Per. 1788. 8.) — Zu Pisa: Al. Morona (Pisa illustrata nelle arti del disegno, Pis. 1788. 8.) — — In England: Carter (Specim. of anc. Sculpt. and Paintings from the earliest Period to Henry the VIIIth. f. 28 Hefte. — — In Deutschland und zwar zu München: Bermüller (Abrégé de tout ce qu'il y a de remarquable à Münich, Mun. 1789. 8.) — — Lebensbeschreibungen von italienischen Mahlern: G. Tiraboschi (Notizie de' Pittori, Scult. Incis. ed Archit. nati negli Stati del Duca di Modena,

Modena. Mod. 1786. 4.) — — Von englischen Mahlern: Graham (Essay towards an English school, bey s. Uebers. des de Piles, Lond. 1706. 1753. 8.) — — Von deutschen Mahlern: Nachr. von größtentheils Hamburgischen Künstlern . . . Hamb. 1794. 8. —

Masken. Die, davon handelnden Schriftsteller sind bey dem Art. Schauspielkunst, S. 267. a. angeführt. Zu ihnen kommt noch: **C. A. Boettiger** (Prolus. de personis scenic. vulgo Larvis . . . Vimar. 1794. 4.) —

Melodie. Die bey diesem Art. angeführte Schrift von C. Michelmann, veranlaßte „Gedanken eines Liebhabers . . . Nordh. 1755. 4." darüber, auf welche eine Antwort, mit dem Titel: „Die Vortreflichkeit des H. Casp. Dünkelfeinds, 4." erschien. —

Mittelfarben. Von den Mittelfarben überhaupt handelt **Ch. L. v. Hagedorn** (In der 48ten s. Betrachtungen über die Mahlerey, S. 679 u. f.) —

Musik. Der, S. 445. a. dem Doni zugeschriebene Discorso, ist von **Giov. Bardi, Gr. v. Verino.** — Zu den von der theoretischen Musik handelnden Schriftstellern: ein Ungen. (Philos. Essays of Musik, Lond. 1677. 4.) — **Adams** (Familiar Introduction to the principles of Musik, Lond. f.) — — Von der practischen Musik: **J. Hier. Grav** (Rudim. Music. pract. Brem. 1685. 8.) — **Will. Salmon** (A proposal to perform Musik in perfect and mathem. proportions, with remarks by Dr. Wallis, Lond. 1688. 4.) — **Ant. Bailleux** (Solfegges pour apprendre facilement la Musique voc. et instrum. où tous les principes sont developpés avec beaucoup de clarté, Par. 1770. 1784.) — **J. G. Portmann** (Kurzer musikal. Unterr. für Anfänger und Liebhaber . . . Darmst. 1785. 4.) — — Vermischte Schriften: **Frz. Friedr. S. A. v. Boecklin** (Briefe über die Musik, Breisg. 1791.) — — Von der Geschichte der Musik überhaupt: **Rich. Eastcott** (Sketches of the origin, progress and effects of Musik, with an account of the ancient Bards and Minstrels 1793. 8.) — Der Hindus (In dem 3ten Bde. der Asiatik Researches findet sich eine Abhandl. über die Tonarten ihrer Musik.) — Ueber die Musik in Italien: **Benvenuto da S. Rafaele** (Zwey Briefe, in dem 28ten und 29ten Bde. der Raccolta d'opusc. di Milano, über den Zustand derselben, da Tartini erschien.) — — Zu Danzig: Ueber Danziger Musik und Musiker, Elb. 1785. 8. — Briefwechsel über Danz. Mus. und Musiker, Berl. 1785. 8. — — Der Verf. der S. 477. angef. Sentimens d'un Harmoniphile war nicht M. C. Laugier, sondern Ant. Jacq. Labbet de Morambert. —

Mythologie. Zur Verständlichkeit derselben: **G. Boccaccio** (Genealogia Deor. Lib. XV. . . . (Ven. 1472.) f. Basil. 1532. Ital. von Gius. Betussi 1547. 1569. 4.) — **Lil. Greg. Gyraldus** (Histor. Deor. gentilium, in s. W. Bas. 1580. Lugd. B. 1696. f. 2 Bde. — **Ger. J. Vossius** (Idolatria gentilis, im 5ten Bde. s. W.) — **Chr. Seybold** (Einleit. in die gr. und röm. Mythologie, Leipz. 1779. 8.) —

Nachahmung. **Th. Twining** (On Poetry, considered as an imitative Art, bey s. Uebers. der Poetik des Aristoteles, Deutsch im 42ten Bde. der N. Bibl. der sch. Wissensch.) —

Noten. Ein Beytr. zur Litterargesch. der ersten Drucke mit musikal. Noten findet sich im 2ten St. von J. G. Meusels Histor. litterar. bibliogr. Magaz. S. 136. —

Octave. Sieben Schriften über die Frage: warum zwey unmittelbar in der geraden Bewegung auf einander folgende Quinten und Octaven nicht wohl ins Gehör fallen? . . . in Mizlers musikal. Bibl. Bd. 2. Th. 4. S. 8. — **Gournay** (Lettre

(Lettre sur une nouvelle regle de l'Octave que propose le Marquis de Culant, Par. 1785. 8.) —

Ode. Die Oden des Horaz sind noch übersezt, in das Italienische, von Fr. Venini, Meyl. 1786. 8. in Versen; von J. Bezzoli, Berg. 1789. 8. (für Schulen.) Von Ant. Cesari, Ver. 1788. Bass. 1789. 8. (nur 30 Oden.) — In das Französische, in Versen, von einem Ungen. Orl. 1789. 8. 2 Bde. (sehr frey.) In Prose, von einem Ungen. mit den sämmtl. Werken des H. 1787. 8. 2 Bde. — In das Englische: von Dunster, nebst den Episteln 1712. 8. Von Corwell, Orf. 1718. 4. Von J. Hanway, 1730. 8. Von Hare 1737. 8. 2 Bde. Von einem Amerikaner, 1786. 8. Von Will. Boscawen 1793. 8. — In das Deutsche: von Casp. Abel (das 1te Buch und einige aus den übrigen, bey s. Uebers. des Boileau, Gosl. 1729-1732. 8. 2 Th.) Von Bröstedt, Lüneb. 1745. 8. (das 1te Buch, in Reime.) Von N. Roesler Zwölf Oden, Leipz. 1785. 8. Von K. Lang, Erl. 1786. 8. (Zwey Bücher.) Zu den Erläuterungsschriften über denselben: Th. C. Harlesii Lection. Venus. Erl. 1778. u. f. f. zehn St. — Oden von neuern lateinischen Dichtern: Jan. Helvetius (In s. Poemat. Lugd. B. 1782. 8.) — Joh. B. Premlechner (In s. Lucubrat. poet. Vindob. 1789. 8.) — — Oden in italienischer Sprache: Fr. Franceschi (Odi . . . Lucc. 1788. 8.) — Vitt. Alfieri (America libera, Odi V. Kehl 1784 8.) — Luigi Godard — Angel. Mazza. — — In französischer Sprache: Aug. Ximenes (In dem Codicille d'un Veillard 1792. 8. — — In englischer Sprache: J. Dennis (Ein Verzeichniß seiner so genannten Pindarischen Oden findet sich in Cibbers Lebensbeschr. desselben, Bd. V. S. 236. der bekannten Lives.) — J. Scote (In s. Poet. IV. 1781. 8.) — D. Humphries (A Poem addressed to the armies of the united states of America 1785. 4. Frzsch. Par. 1786. 8.) — Th. Warton (In s. Poems 1791. 8) — Will. W. Carr (In s. Poems 1791. 8.) — G. Richards (Songs of the aboriginal Bards of Britain 1792. 4. Zwey schöne Gedichte.) — G. Dyer (Acht Oden in s. Poems 1792. 4.) — Nath. Drake (In s. Poems 1793 4.) — J. Bidlake (In s. Poems 1794. 4.) — — In deutscher Sprache: Werner (Lyrische Gedichte, Wien 1785. 8.) — J. J. Brinkmann (Oden und Ges. Schwerin 1787. 8.) — Jos. C. Winkler v. Mohrenfels (In s. Gedichten, Wien 1789. 8.) —

Odyssee. Ist in das Englische noch von J. Ogilby, 1669. übersezt.

Oper. Davon handelt noch: C. D. Ebeling (Ueber die Oper, im Hannöverschen Magaz. v. J. 1767.) — C. Meiners (Im 17ten Kap. s. Grundr. der Theorie und Gesch. der sch. Wissensch. S. 261.) — — Opern, in italienischer Sprache haben noch geschrieben: Olivieri Damiani (Poesie, Pir. 1765. 8. 2 Bde.) — Fattiboni — Xav. Mattei — Abr. Colomes (Scipio) — Gast. della Torre di Rezzoniko (Alessandro) — Jac. Durandi (Opere drammat. . . Pat. 1786 u. f. 8. 4 Bde.) — Al. Popoli (In s. Teatro, Ven. 1787. 8. 5 Bde.) — — In französischer Sprache: Derivaux — Hofmann — — Von der Geschichte der Oper in Frankreich: Le Texier (Idées sur l'opera . . . Londr. 8.) — — In England: Ch. Burney (Im 5ten und 6ten Kap. des 4ten Bds. s. Hist. of Music.) —

Operette. Von der französischen Operette handeln noch: Jerome Carré (Essay sur la Poesie lyri-comique, Par. 1770. 8. — — Deutsche Operetten haben, unter mehrern noch geschrieben: K. Müchler — J. A. Weppen — J. H. Weißmann — Ysenburg von Bury — A. W. v. Leipziger — F. W. Großmann.

mann — G. A. Vulpius (Operetten, Bayr. 1793. 8.) — G. M. Lamprecht — W. A. Schoepsel — L. v. Batzko (Operetten, Königsb. 1794. 8.)

Ossian. Ist in das Spanische von Jos. Al. Ortez, Vallad. 1788. 4. übersetzt. — Noch hat F. v. Harold Poems of Ossian lately discovered, Dusseld. 1787. 8. und eine deutsche Uebers. derselben, ebend. 1787. 8. herausgegeben. —

Parodie. Von mehrern deutschen Parodien giebt Flögel in s. Geschichte des Burlesken S. 190. Nachricht. —

Pindar. Ist noch in das Italienische, von Ant. Jerocades, Neap. 1790. 8. übersetzt. — In das Englische, von Jam. Banister 1791. 8. (Mit Ausnahme der von West übersetzten, und der 4ten und 5ten Pythischen.) — In das Deutsche, die 9te Pythische, im 4ten Jahrg. des Schweiz. Museums. — — Zu den Erläuterungsschriften: De digression. Pind. Diss. Auct. I. Frykstedt, Ups. 1790. 4. —

Plan. Zu diesem Artikel gehören, in Ansehung der Mahlerey: Die 12te der Hagedornschen Betrachtungen. — In Ansehung des Drama: Der 7te und 10te Abschn. von Diderots Schrift de la Poesie dramatique, Oeuvr. Bd. 5. S. 20. und 29. —

Plautus. Die Asinaria und Cistellaria sind noch von Fortiguerri in das Italienische —. Der Trinummus von Rickless, im 3ten St. des 3ten Bds. von Wiedeburgs Humanistischen Magazin, in das Deutsche übersetzt worden. — Zu den Erläuterungsschr. Tentamen stricturar. in quasd. M. A. Pl. Com. Auct. Ed. Linden, Bas. 1789. 4. — Auch gehört, im Ganzen, eine Einladungsschr. von F. G. Ruhkopf, über die Methode, den Plautus mit der studirenden Jugend zu lesen, Stade 1785. 4. hieher. —

Poetisch. Davon handeln noch: J. Trapp (In der 4ten-7ten s. Praelect.) — Condillac (Im 5ten Kap. des 4ten Buches s. Art d'ecrire, Bd. 2. S. 484. d. U.). — J. C. Adelung (Im 2ten Bde. S. 249 s. W. vom Style.) — Ein Aufsatz im 4ten Quart. des 2ten Jahrg. des Journ. für ältere Litterat. und neuere Lectüre. — Auch gehört das Progr. von A. G. Walch, Regula styl. poet. ex Virg. Aen. evolv. Schleus. 1787. 4. hieher. —

Portrait. Von alten Griechen und Römern: Caesar. omnium Imag. ex antiq. numism. Lib. I. Vin. 1548. Parm. 1554. 4. von En. Vico. — Ant. Zantani XII. prior. Imper. Imag. 1550. 4. c. Aen. Vici 1553. 4. — Imag. . . . Imperat. Romanor. . . ex off. Plant. 1599. 12. — — Von neuern berühmten Männern: Portique anc. et mod. ou Temple de Memoire dedié aux Manes des Savans ill. et des Artistes cel. 1784. Zwölf Hefte, jedes von 2 Bildn. — Rec. des Portraits des hommes et femmes ill. de toutes les Nations connues, von Dusles, f. Vierzig Hefte, jedes zu 6 Bl. Ein Second Rec. erschien im J. 1786. — Les illustr. Modernes f. 1788. (hat aus 110 Bildn. bestehen sollen.) — Von berühmten Theologen: Jac. Verheiden praest. aliq. Theologor. qui Romae Antichristum oppugnarunt effigies, Hag. Com. 1602. f. (Die Kupfer sind von H. Hondius; und eine neue Ausg. besorgte Fr. Rothscholz 1726. f.) — Abbild. berühmter Gottesgelehrten, Leipz. 8. Neun Hefte. — Von berühmten Buchdruckern: Icon. Bibliopol. et Typographor. ab incun. Typogr. ad nostra usque tempora edid. Frd. Rothscholtz, Nor. 1726. f. 3 Bde. — — Von berühmten Franzosen: Portraits des hommes ill. franc. avec les abrégés de leur vie, p. Vulson de Colombieres, 1669. 8. — Rec. de Portraits qui se sont distinguées dans les Armes, les belles Lettres etc. p. S. I. Desrochers, Par. 4. — Portr. des grands hommes, femmes illustr. et sujets mem. de France, von Blin, 4. 27 Hefte. — Eine Samml. von

von franz. Schauspielern und Schauspielerinnen, von A. de St. Aubin, nach Sauvage. — — Von berühmten Engländern: The Kit-Kat Club, a Collect. of Portraits of the princ. Engl. Characters in the last age, from orig. Paint. by J. Kneller, fol. — Vertue's Heads of the principal Engl. Poets, f. — The founders of the Colleges at Oxford and Cambridge, by Faber, f. — Biogr. Mirror . . . comprising a series of anc. and modern brittish Portraits 1793. 4. Bis jetzt 6 Hefte. — Von berühmten Deutschen: Samml. von Bildn. gelehrter Männer und Künstler, herausg. von C. W. Bock und J. P. Möser, Nürnb. 1790 u. f. bis jetzt ein Band — — Verzeichnisse von Bildnissen: A Catal. of engraved brittish Portr. from Egbert the great to the present Time, by H. Bromley 1793. 4. — Verz. von Nürnbergischen Portr. aus allen Ständen, von G. W. Panzer, Nürnb. 1790. 4. — Ein Verz. von Künstlerbildnissen findet sich bey dem Allg. Künstlerlexicon, Zür. 1779. f. —

Possierlich. Dahin gehört noch ein Th. der 25ten Vorles. von Priestley, S. 223 d. U. S. übrigens die Art. **Lächerlich** und **Parodie.**

Präludiren. Etwas über das Präludiren überhaupt . . . von J. H. Knecht, in der Boßlerschen Musikal. Realzeitung v. J. 1788. S. 98. — Anweisung, Präludia zu machen, von Vierling, Leipz. 1794. — Choralvorspiele haben noch herausgegeben: J. C. Kühnau — J. W. Grose — J. H. Knecht — J. C. Kellner — J. P. Knecht — A. P. Metsch — H. N. Gerber — J. C. Conrad — Gius. Giordani, u. v. a. m. —

Quinte. Delle Quinte successive nel contrapunto . . Mil. 1780. 4. worüber sich Erörterungen in den Lettere del S. Fr. M. Zanotti, Giamb. Martini u. a. m. Mil. 1782. 4. finden. — Uebrigens war es C. Hugen, welcher das Verbot der auf einander folgenden Quinten zuerst aus der dadurch verursachten Ungewißheit in der Modulation, in s. Cosmotheoros, erklärte. —

Rede. Von den Reden des Isokrates S. 28 u. f. ist die Rede im Areopagus noch von J. M. Afsprung, Frft. 1784. 8. ins Deutsche — und von den Reden des Demosthenes, S. 29 u. f. sind die drey Olynthischen, die vier Philippischen, die Reden über den Frieden, über Halonesus, über Chersonesus, der Brief von Philipp und die Rede darüber, unter dem Titel, Harangues politiques, von Gin 1791. 8. ins Franz. übersetzt worden, und zu den Erläuterungsschr. gehören noch das 5te Buch im 5ten Bde. von Monboddo's Origin of language, welches of the oratory of Demosth. cont. observat. on his matter and style, handelt. — Von des Libanius Reden (S. 33.) ist der 2te Bd. Altenb. 1793. erschienen. — Die Reden des Cicero sind noch in das Französische von Clement (mit den sämmtl. rhetor. Schriften) 1783. 12. 8 Bde. und die Catilin. und die für den Marcel und Ligarius, von Busnell, Rouen 1783. 12. übersetzt. Von der deutschen Uebers. der Reden des Cicero von J. B. Schmitt ist der 8te und letzte Th. 1794 und die Reden für den Archias, den Marcellus, das Manil. Gesetz, und die 2te Philippische sind von einem Ungen. Leipz. 1791. 8. erschienen. — — Zu den italienischen S. 56 u. f. Reden kommen die Orat. academ. del C. Tomini Foresti, Berg. 1786. 8. (3te Aufl.) — — Zu den französischen, gerichtlichen Reden: Nouv. Rec. de Playdoyers franc. p. l'Abbé le Noir du Parc, 1786. 12. — Henr. Frc Daguesseau († 1751. Ih s. Oeuvr. Par. 1756. 12. 2 Bde. 1761. 4. 5 Bde.) — Englische Reden S. 39 u. f. Debates and Proc. of both houses of Parl. from 1743-1774. 1792. 8. 7 Bde. — Parlam. Register from 1774 1780. 8. 16 Bde. — Parlament Register from 1780-1784. 8. 14. Bde. — Parl. Register from 1784 1790. 8. 13 Bde. — Parl. Register from 1790-1792. 8. 6 Bde. — The beauties of the brittish Senate, taken

taken from the debates of the Lords and Commons, from the beginning of the administration of S. Robert Walpole, to the end of the second session of the administration of W. Pitt, 1786. 8. 2 Bde. — Memorable Speeches of Th. Erskine 1793. 8. — Collect. of Mr. Fox and Mr. Pitt's Speeches 1793. 8. — S. 39. b. Z. 12. st. 1733. l. 1743. Ebend. Z. 13. st. 1741. l. 1771. — Zu den deutschen Reden: Reden und Betracht. über Gegenstände der Natur, der Wissensch. und der Sittenlehre von J. Ch. F. Krohne, Bernb. 1788. 8. — Der 1te Th. von C. D. Seybold Kl. Schriften, Lemgo 1792. 8. enthält zehn pädagogische Reden. —

Redekunst. Zu des Aristoteles Ars Rhet. Lib. III. sind I. S. Vateri Animadv. c. auctar. Frd. Wolfii, Lips. 1794. 8 erschienen. — Des Cicero De Orat. Lib. III. sind noch von G. Parry, Lond 1723. 8. in das Englische übersetzt. — — Zu den deutschen Werken über die Redekunst kommt noch der dritte Theil von J. J. Eschenburgs Entw. einer Theorie und Litteratur der sch. Wissensch. S. 267. der Ausg. v. 1789. 8. —

Romanze. Einer der ersten Schriftsteller, welcher in Frankreich, in neuern Zeiten, das Wort Romanze wieder gebraucht hat, war St. Palaye, in s. Romance d'Aucassin et de Nicolette 1752. 12. Unter den Nahmen von Balladen aber schrieb lange vor Voiture, schon Christine von Pisan (1411) Gedichte (S. Goujets Bibl. Franc. Bd. IX. S. 156) so wie Al. Chartier (ebend. 171. 174) u. v. a. m. Und Warton, in der hist. of Engl. Poetry, Bd. 2. Emendat. fol. g. 2 führt französische Gedichte von Gower (1350) an, welche den Titel Balades, or Sonets führen, wovon die Stanzen Refrains haben, und deren Innhalt Liebe ist. — Der Eremit von Warkworth ist (1117) aufs neue ins Deutsche, Bresl. 1790. 8. (schlecht) übersetzt. — — Zu den alten deutschen Romanzen können wir noch manche gereimte Marienlegende, als die, in Tenzels Unterredungen Th. 9. S. 540. und mehrere, wovon im deutschen Mus. v. J. 1780. S. 340. u. f. Nachricht gegeben wird, rechnen. Auch gehört noch die so genannte Novella: Wär jemandzs der new mär begehrt, s. l. et a. 4. hieher. Auch finden sich deren noch in P. W. Henslers Gedichten, Alton. 1782. 8. —

Rondeau. In deutscher Sprache sind mir keine, als im 3ten Th. von J. N. Götze Gedichten, Mannh. 1785. 8. bekannt.

Satire. Theoretisch handeln davon noch: **J. A. Viperani** (Im 3ten Buch s. Poet. Ant. 1558. 8.) — **Chrstn. Wiese** (Sein kurzer Bericht von dem politischen Näscher, Leipz. 1680. 8. soll, Morhof zu Folge, eine Anweisung zur Verfertigung von Satiren seyn; aber das Buch selbst habe ich nie zu Gesicht bekommen.) — **Dan. Morhof** (Im 16ten Kap. S. 677. des 3ten Thls. s. Unterrichts.) — **Alb. Chrstn. Rothe** (Im 3ten Th. s. Vollständigen deutschen Poesie.) — **Gottfr. Ludewig** (In s. deutschen Poesie dieser Zeit, Leipz. 1703. 8.) — **Chrstn. Fdr. Hunold** (Im 1ten Th. s. allerneuesten Art zur reinen und galanten Poesie, Hamb. 1707. 8.) — **Joh. Chrstph. Gottsched** (Im 6ten Kap. des 2ten Th. s. Crit. Dichtkunst, S. 566. der 3ten Aufl. Auch handelt das 30te St. im 2ten Th. der vernünftigen Tadlerinnen von dem Unterschiede zwischen der wahren Sat. und ehrenrührigem Pasquille.) — **Jos. Trapp** (In der 17ten und 18ten s. Praelect. poetic.) — **Cl. Joannet** (Im 13ten Bd. s. Elemens de Poesie franc.) — **J. Newberry** (Im 2ten Bd. S. 99. s. Art of Poetry on a new plan.) — **Ungen.** (Essay on Satire and Panegyric 1764. 4.) — **Alex. Stevens** (Essay on Sat. bey der Lecture on Heads, 1785. 8.) — **Domairon** (Im 2ten Bd. S. 91. s. Princ. des belles Lettres.) — **Lor. Wessenrieder** (In s. Einleit. in die sch. Wissenschaften . . . München 1778. 8.) — **J. J.** Eschen-

Eschenburg (In s. Entw. einer Theorie und Litterat. der sch. Wissensch. S. 114. der Aufl. v. 1789.) — — Für und wider die Satire: On the use and abuse of Satire 1781. 4. — Auch gehört hieher noch im Ganzen der Disc. sur la Satire de la Com. des Philosophes, in den Oeuvr. des Coyer, Par. 1764. 12. 2 Bde. — Die Sat. des Horaz (S. 144) sind noch in das Deutsche, von J. B. v. L. Frankf. 1782. 8. — und von den Sat. des Juvenal (S. 145 u. f.) ist die 4te und 14te in das Englische, von Th. Morris in s. Miscell. Lond. 1791. 8. — Des Seneca (S. 147) Apokolokynth, in das Deutsche, von K. G. Sonntag, in den Unterhalt. für Freunde der alten Litterat. Rig. 1790. 8. (ursprünglich im T. Merkur) übersetzt. — — Zu den neuern lateinischen Satirenschreibern gehören noch: Pacificus Maximus (In s. Hecatelegio, Flor. 1489. 4. finden sich invect. in quosdam.) — Das Ged. des Biovb. Spagnolo (S. 149) De calamitat. tempor. ist zuerst Bon. 1489. 4. und nachher einzeln, Daventr. 1492. 4. 1495. 4. Ven. 1499. 4. gedruckt. Das Gedicht Alphonsus hat nur einige satir. Stellen, z. B. auf den weiblichen Pabst Johannes, und die Ausschweifungen der römischen Bischöfe; eigentlich ist es pro rege Hispaniae de victoria ad Granatam a Saracenis reportata geschrieben. Aber, von seinen übrigen Gedichten gehören unstreitig noch Mehrere hieher, als das Carmen eleg. contra poetas impudice loquentes, Rom. 1487. 4. u. a. m. Von s. Bucol. giebt Freytag, in dem Adparat. litter. Bd. 2. S. 947. Nachr.) — Elis. Calentius (Seine Opusc. Rom. 1503. f. enthalten unter andern, eine Sat. contra Poetas; auch wird ihm noch eine Sat, quod non sit locus amicitiae zugeschrieben.) — In den Zeitpunct, worin Hutten (S. 149 u. f.) lebte und schrieb, fallen noch eine Menge anonymer Satiren, als die Litania Germanor. und die Lamentat. Germanicae nationis v. J. 1522. die im 7ten Bde. des Patriotischen Archives für Deutschland, Mannh. 1787. 8. aufbewahrt werden sind. — B. Pirkheimers (S. 150) Eckii dedolati ad Caes. Maj. magistralis oratio, ist auch in den Beytr. zu den Reformationsurkunden ... von J. B. Riederer, Altd. 1762. 4 S. 111. abgedruckt. — Cittadella (Bey s. Mod. contemplandi, Ven. 1535. 8. findet sich eine Sat.) — S. 150. b. Die erste, ohne Jahrzahl erschienene Ausg. der Epistol. obscur. viror. ist eigentlich v. J. 1516. die letzte, Frcft. 1757. 8. 3 Bde. aber sehr incorrect. S. übrigens Meusels Histor. litter. Magaz. Th. 1. S. 38 u. f. wo, S. 39. alle die Schriftsteller genannt sind, welche davon Nachricht geben. Uebrigens veranlaßten diese Epist. noch mancherley Nachahmungen, als die Colloquia obscuror. Theolog. 1560. 8. (S. Schwindels Anal. litter. Nor. 1736. 8. Bl. 217.) — Florilegium ex diversis opusculis 1520, (S. Riederers Nachr. Bd. 4. S. 170.) — Epist. doctor. et eloquentior. catholicor. viror, ad varia membra et supposita, 1715. 8. u. a. m. — Des Jan. Anisius (S. 151. b.) Var. Poem. enthalten Trotz des Titels, keine Satiren; diese sind einzeln, Neap. 1532. 4. gedruckt. — Ebend. Z. 15. st. Mariae l. Moriae. — Zu den Sat. des L. Capiluppi (S. 152. b.) gehören die Carmina ad Pasquillum opposita, An. 1512. s. l. et a. 4. s. l. 1522. 8. — Dem Joh. Major (S. 155. a.) wird auch noch die Satire auf den Camerarius, Lucii Vigilii Jesurbii Aegloga Hagnon, s. l. (1554.) 8. und bey der Ausg. s. Synod. Avium 1558. 4. zugeschrieben. Auch s. Parentalia, so wie sein Hortus Libanon, oder Libani, bey eben dieser Ausgabe, sind satirisch. — Zu Val. Andrä satir. Schriften gehören noch: Turris Babel, s. judicior. de fratern. rosaceae crucis Chaos, Arg. 1619. 12. Apap proditus, in s. Opusc. de restitut. reipubl. christ. s. l. 1623. 12. Xenorae matris cum Psitolea filia colloq, ebend. S. 119. Herculis christ, luctae XXIV. Argent. 1615.

1615. 12. Mythol. Christiana s. virtut. et vitior. vitae hum. imaginum Lib. III. Arg. 1619. 12. — Js. Wolmar oder Volkmar (Biblioth. Gallo-Suecica, s. syllabus oper. selector. quibus Gallor. Suecorumque belli proferendi pacis evertendae studia publico exhibentur . . . Utopia s. a. 4. Ist wohl nicht, wie es in F. J. Koch Compend. der Litteraturgesch. S. 161. heißt, Verz. und Innhaltsanzeige der meisten, durch den 30jähr. Krieg veranlaßten Sat. sondern besteht nur aus erdichteten Titeln, und ist gegen den Card. Mazarin gerichtet. S. Buders Bibl. jur. selecti, S. 637. Ausg. v. 1743. und Oelrichs Beytr. zur Gesch. und Litterat. S. 35.) — Ungen. (Vaticinia satyr. super deplorato orbis Christiani statu, Antv. 1684. 8.) — S. 159. a. Frank v. Frankenau Sat. med. fallen gänzlich weg; weil sie nichts weniger, als eigentliche Satiren sind. — Des L. Sectanus (ebend.) Sermones, erschienen, in terze rime übersetzt, Zurigo 1760. 4. und veranlaßten eine kleine italienische Schrift: I Pifferi di Montagna, che andarono per suonare e furono suonati, da Cellelio filomastige, Leida e Londr. 4. — Die von D. Parr (S. 160.) den Werken des Bellendini vorgesetzte Vorrede veranlaßte eine poetische Beantwortung In plentem Bellendini editorem 1787. 4. mit einer englischen Vorrede. — Ubaldo Bergolini (De celibatu, mit einer ital. Uebers. von Angel. Dalmistro, Ven. 1794. 8.) — — Zu den Satirenschreibern in italienischer Sprache: Carsia (Satira sopra l'arte de' Pedanti, Fior. 1565. 8.) — Die Sat. des Ariost (S. 761.) sind von C. W. Ahlwardt, Berl. 1794. 8. ins Deutsche übersetzt worden. — — Zu den spanischen Satirikern gehören noch: Lope de Vega (Seine, unter dem Nahmen des Licenciado, Thome de Burguillos gedruckten Rimas 1618. enthalten mehrere, in Form von Sonetten abgefaßte satirische Gedichte, wovon mehrere in den 2ten Bd. S. 306 u. f. des Parn. Esp. aufgenommen worden sind.) — Zu den Satiren des Man. de Villegas (S. 165) kann auch noch die, im 9ten Bde. S. 3. des Parn. Esp. abgedruckte Epistola contra los que afectan el escribir obscuro, gerechnet werden. — — Französische Satiriker: Angoulerent (Unter diesem Nahmen sind Sat. batardes, Par. 1615. 12. erschienen.) — Von den Satiren des Boileau ist die auf den Menschen, von einem ungenannten Engländer 1787. 8. nachgeahmt worden. — In dem Zeitpunkt, worin Eust. le Noble (S. 178) seine politischen Satiren schrieb, gehören mehrere, ähnliche Aufsätze, von Vise (im Merc. galant.) von dem P. St. Marthe (Entretiens touchant l'entreprise du Prince d'Orange sur l'Angleterre . ... 1689. 8.) von Arnaud (Le vrai Portrait de Guillaume Henry de Nassau 1689. 8.) u. a. m. — Ferner eine Menge satirischer Brochüren, welche die, aus Frankreich vertriebenen Reformirten damahls in Holland drucken ließen. — Satiren finden sich noch bey den Pieces fugitives, Londr. 1771. 12. — Epitres, Satyres, Contes du Poete Philosophe, Londr. 1771. 8. — Conservations des gens du monde dans tous les tems de l'année, Par. 1786. 8. — Bracteole (Eloge philos. de l'impertinence, Par. 1788. 8.) — Armand de Charlemagne (In dem 49ten Bde. der Neuen Bibl. der schönen Wissensch. S. 362. finden sich, unter diesem Nahmen, einige satirische Gedichte, auf den gegenwärtigen Zustand der Sitten in Frankreich.) — — Satiren in englischer Sprache: And. Borde (Das erste Kap. in s. Introduction of knowledge 1542. ist eine Sat. auf die Unstätigkeit und Veränderlichkeit des englischen Characters.) — J. Bale (1540. The Mass of the Gluttons, und The Alcoran of the Prelates, gegen Pabstthum.) — G. Withers (Abuses stript and whippt, or Satir. Essays 1614. 8. A Sat. dedicated to his Majesty 1614. 8. Poems 1620. 8. Od. s. Speculum speculativum, or a con-

considering glass 1660. 8. auch noch zu den Sat. gehört, weiß ich nicht.) — Ungen. (A Sat. against Hypocrites 1655. 4.) — In dem Muses Farewell 1690. 12. finden sich Satiren. — The loyal and impartial Satyrist ... 1694. 8. — Der Will. King (S. 187.) zugeschriebene Toast fällt weg; er gehört einem andern, im J. 1763 gestorbenen W. King. — Swifts Mährchen von der Tonne ist zuletzt von Kp. Riesbeck, Zür. 1787. 8. so wie sein Gulliver, von ebend. Zür. 1788. 8. und Gulliver in Liliput noch von K. H. Krögen, Kopenh. 1786. 8. übers. — Cesar de Missy († 1775. Dick and Tim, und Bribery, a Sat. 1750. 8.) — Der, S. 190. Will. Kenrik zugeschriebene Lexiphanes, ist eigentlich von einem gewissen Campbel. — Zu Peter Pindars Satiren (S. 192 u. f.) gehören noch dessen Pathetic Odes 1794. 4. — In Smith Poems 1790. 8. findet sich, Fashion, a Satire. — Ungen. Marat, a political Ecl. 1793. 4. — Deutsche Satiriker: Wenn S. 199. a. gesagt ist, daß Joh. Geiler Predigten über das Nir- oder Narrenschif gehalten: so ist dieses nicht so zu verstehen, als ob er es, wie Text, zum Grunde gelegt, sondern daß er es nur bey s. Predigten vor Augen hatte. — Zu Murners Sat. S. 200. ist, in F. J. Kochs Compendium der deutschen Litteraturgesch. S. 265. noch die „Andechtig geistliche Badenfart ... Strasb. 1514. 4. (S. Panzers Annalen, S. 372. No. 798.) gerechnet worden, aber absichtlich, als eine Satire auf die christl. Religion, ist sie denn doch wohl nicht geschrieben, wenn sie es gleich vielleicht scheinen kann. — Von des Simplicius (S. 202) Schriften, ist auch der Springinsfeld, Wien 1791. 8. modernisirt erschienen; der neuere Bearbeiter des Simplicissimus ist C. J. Wagenseil, und das Buch erschien schon, Leipz. 1785. 8. — Simplicius gedenkt, in s. Satyr. Pilgram, einer zu Strasburg gedruckten satirischen Schrift, „der Mannverderber," welche ich nicht näher nachzuweisen weiß. — Zu C. Weisens (S. 203.) Satir. Schriften gehören auch dessen Ueberflüssige Gedanken. — Val. Pietsch († 1733. In s. Ged. Königsb. 1740. 8. finden sich mehrere Strafgedichte oder Satiren.) — S. 205. b. Eben der Ungenannte, welcher Weißlingern antwortete, schrieb noch, als Satire: Schutzschrift für die päbstlichen Controversisten ... Const. 1753. 8. und des Katol. Layen Glückwunsch und Trostschr. an den Autor der Controversschrift, Lucifer Witteberg. (Mich. Kuen) Freyst. 1752. 8. — Die Satir. Abbildungen (S. 206) sind von Lasius. — Zu J. A. Bandels (S. 206. b.) satir. Schriften gehört noch dessen Stummer Advokat, welcher unter dem Titel, der Prokurator ohne Hände, fortgesetzt wurde, und wovon der Verf. selbst den ersten Theil ins Ital. übersetzte. Uebrigens veranlaßte seine Schmähschrift eine Menge Gegenschriften und Antworten, als den Kleinen Bandel, von Klett 1753. 8. Den redenden Advokaten von Jungenbrès, Schwab. 1761-1766. 8. Sieben Auftr. (gegen den stummen Advokaten.) — — Zu C. M. Wielands Satirischen Schriften (S. 208.) gehören vorzüglich dessen Abderiten, ursprüngl. im Merkur erschienen. — Zu Beda Mayr's (S. 208.) der Spatzierstock in seinem Glanze, d. i. Dank und Ehrenrede auf die Spatzierstöcke, München 1769. 8. — Ungen. Beweis, daß D. Bahrdt Schuld an dem Erdbeben in Calabrien sey, 8. — Leber. Spurer (Zwey Sat. über den Geschmack, und an die Göttin der Gerechtigkeit ... 1782. 8.) — Zu A. F. Cranz Satir. Schriften: Die Bocklade, Frft. am M. 1779. 8. Die neue Bocklade 1781. 8. Silen und sein Esel, Berl. 1781. 8. Der gebährende Berg 1783. 8. Correspondenz mit und über eine Berl. Lais, Berl. 1783. 8. u. a. m. — Dr. Albr. Cranz (Kraut und Rüben durcheinander, Bresl. 1784 u. f. 8. Vier Portionen.) — Ungen. Grönländische Prozesse, oder satir. Skizzen 1783. 8. — Timon, eine prächtige Sat. auf eine Menge von Schurken, Narren und Bösewichter 1787. 8. —

Kritik

Kritik der schönen Vernunft, Fez und Marocco 1790. 8. (Auf die Kantische Philosophie.) — — Von unsern Romanen (S. 212.) gehören noch sehr viele hieher, als die Geschichte einiger Esel, Hamb. 1782. 8, 3 Bde. (ein nicht schlechtes Buch, welches ganz unbekannt geblieben ist.) — Der empfindsame Maurus Pancrazius Ziprianus Curt. Erf. 1781-1783. 8. 4 Th. von C. F. Timme, und ebendesselben Luftbaumeister, eine Wochenschrift, Erf. 1785. 8. 2 Bde. — Von dem Artikel selbst handeln noch: Schreiben eines guten Freundes . . . worin er ihm einen Beytrag zu seiner edirenden Bibl. satirico morali mittheilet, 1746. 8. — und F. Riedel sechster Brief an das Publikum, S. 103 u. f. —

Von satirischen Schaumünzen, s. den Art. Schaumünzen. — Von satirischen Mahlereyen, oder Gemählden, ob es deren gleich mannichfaltig ebenfalls giebt, Nachrichten zu geben, verbietet der Raum. —

Satyrisches Drama. Davon handeln noch: Adeno Nisiely (Im 3ten Bde. s. Proginn. poet. S. 134 u. f.) — Uebrigens ist der Cyclops des Eurip. in das Italienische, von Zanetti, Pad. 1749. 8. übersetzt; — und S. 213. b. Z. 4. statt C. T. Kuinoel, ist Joh. G. Chrstn. Hoepfner zu lesen. —

Schaubühne. Die, S. 240 angeführten Capi d'Opera sind von J. Vinc. Benini; sie bestehen aus zwey Theilen, wovon nur der erste Vorschläge zu einem neuen Theatergebäude enthält. — Uebrigens gehört noch ein Theil der, bey dem Art. Baukunst, S. 327. a. angezeigten architect. Werke des Ferd. Galli Bibiena hierher.

Schaumünze. Die Abhandl. des Jac. Spon (S. 245. a.) ist zuerst bereits von J. M. Heusinger, bey s. Ausgabe von Julians Caes. Gotha 1726. 8. ins Lateinische übersetzt worden. — S. 247. a. Die Maniere de discerner etc. von (Guil.) Beauvais, ist nicht bey einer Hist. des Emirs, sondern bey s. Hist. abrégée des Emper. Rom. . . pour lesquels on a frappé des Medailles 1767. 12. 3 Bde. abgedruckt. Auch gehört von den Schriften dieses Verf. noch seine Dissertat. sur la marque et contremarques des Med. des Empereurs, Rom. 8. hieher. — S. 247. Der daselbst dem Addison zugeschriebene Critical essay ist nicht von ihm, sondern von Cuningham. — Von der Verfertigung von Schaumünzen handeln noch: Benv. Cellini (Im 7ten-10ten Kap. des ersten s. Due Trattati, S. 65 u. f. Fir. 1731. 4.) — Marc. Martin (Kunstreicher Münzmeister und wohlerfahrner Münzwardein, Berl. 1752. 8.) — Gottfr. Uhlig (Vers. einer Numismatik für Künstler, oder Vorschr. wie auf alle Fälle Münzen im römischen Geschmack zu entwerfen, und histor. Gegenstände in anpassende Allegorien einzukleiden sind . . . Lemb. 1792. 4.) — — Zur Kenntniß der Schaumünzen: Joh. Chr. Olearius (Spec. rei numar. scientifice tradendae . . Ien. 1698. 8. Verb. Gött. s. a. 8. Curiose Münzwissenschaft . . Jena 1791. 8.) — Nic. Henrice (Plan du Traité histor. et chronol. des monnoyes Rom. et des differentes livres, sur lesquels elles ont été successivement taillées depuis leur première fabrication jusqu' à la prise de Constantinople, Par. s. a. 4.) — Gottl. Rink (De veter. Numism. potentia et qualitate lucubr. Lips. 1701. 4.) — Joh. Dav. Köhler (Rem. histor. sur les Medailles et Mon. Berl. 1740. 4.) — Joh. Fried. Joachim (Unterr. von dem Münzwesen, worin so wohl der Zustand und Beschaffenheit der Münzen bey den Juden, Griechen und Römern, als auch die Einrichtung des Münzwesens in den vornehmsten Europäischen Ländern vorgestellt wird, Halle 1754. 8.) — Fr. Perez Bayer (De Numis Hebr. Samaritanis, Valent. 1781. 4.) — Dom. Sestini (Lett. e dissertaz. numismat. sopra alcune Medaglie della collez. Ainslicana, Liv. 1789. 4. 4 Th.) — Jos. Eckhel (Doct. Numor. vet. Vindob. 1792. 4.

bis jetzt nur ein Band, welcher die Münzen von Spanien, Gallien, Britannien, Germanien, Italien und s. Inseln enthält.) — — Zur Kenntniß der neuern Schaumünzen: Sal. Neugebauer (Symbol. heroica recentior. Numism. in aversis lateribus occur. Frcft. 1619. 8.) — Von den Jettons (S. 252. b.) oder Gedächtnißmünzen, Gedenkpfennigen, J. C. W. Mochsen, im 1ten Bde. S. 377. f. Beschr. einer Berl. Medaillensamml. — — Zu den Schaumünzen unter der Regierung Ludwig des funfzehnten (S. 250. a.) Medailles du regne du Roi Louis XV. depuis le commencement jusqu'à l'an 1727. P. fol. — S. 251. a. Der Titel des daselbst angef. Werkes von W. E. Tenzel ist folgender: Saxon. Numismat. d. i. Historie des Hauses Sachsen auf den Medaillen und Münzen . . . Jena 1700. f. Ferner Sax. Numism. s. Numophyl. Numismat. mnemonicor. et iconicor. ab Elector. Ducib. Sax. lineae tam Ernest. quam Albert. cudi jussor. fig. aen. ornat. Dresd. 1705. 4. 6 Th. —

Schauspieler, Schauspielkunst. Die S. 266. a. angezeigte Schrift von S. H. Ewald steht im 2ten St. des 2ten Bds. des Gothaischen Magazins, 1778. 8. — W. A. Iffland (Fragmente über Menschendarstellung auf den Deutschen Bühnen, Gotha 1785. 8) — Was kann eine gute stehende Bühne wirken? ein Aufs. im 1ten St. der Rheinischen Thalia. — Ueber die Achtung, welche der Schauspieler verdient, in den Versuchen, Dessau 1782. 8. — Warum stehen die Mitglieder der Schaubühne noch jetzt in einem so geringen Grade der Achtung, im 3ten St. von Knüppels und Menke Philos. und Litterar. Monatsschr. 1787. 8. — J. G. Grüner (Ueber die Wahl des Schauspielerstandes, in der Litterat. und Völkerkunde v. J. 1788. Mon. October.) — Millin de Grandmaison (Sur la liberté du Theatre 1790. 8. Ueber die Theaterpolizey.) — Ad. Walder (Dramatische, dramaturgische und andre Aufsätze und Skizzen, Freyb. 1789. 8. gehn größtentheils die Schauspielkunst an.) — — Zur Geschichte der englischen Schauspieler: Nachr. von Garriks Tode, aus dem Franz. des Linguet von A. Wittenberg, Hamb. 1779. 8. — Die Apologie der M. Bellamy hat A. Wittenberg, Hamb. 1786. 8. ins Deutsche übers. — Memoirs of Anna Bellamy 1785. 12. — Essay on the preeminence of comic Genius, with observat. on the several characters Mistrss. Jordan has appeared in 1786. 8. — Life and Mem. of Miss Anna Carley 1790. 8. — — Der deutschen Schauspieler: Ernst L. M. Ratblef (Die letztern Tage der jüngern Dem. Ackermann, Hamb. 1776. 8. wozu auch noch ein Beytrag, ebend. 1776. 8. erschien.) — Wotton (Charlotte (Ackermann) aus authentischen Quellen, Jen. 1778. 8.) — Ant. Peiba (Gallerie der deutschen Schausp. und Schauspielerinnen, Berl. 1783. 8. wozu J. F. Schink Zus. und Berichtigungen, Wien 1783. 8. herausgab.) — M. Müller (Beytr. zur Lebensgesch. des Schauspieler Abt, Frft. 1784. 8.) — Chr. G. Neefe (Karoline Großmann, Gött. 1784. 8.) — J. F. Schink (Katharina Jacquet, Wien 1786. 8.) — Reinecke (Biograph. einiger deutschen Schauspielerinnen, 1787. 8.) — — Auch gehört im Ganzen J. F. Schinks Theater von Abdera, Berl. 1787 = 1789. 8. 2 Bde. hierher. — —

Scherz, Scherzhaft. Zu den, von dem Scherz überhaupt handelnden Schriftstellern, gehören noch Cicero (Im Orator. c. 26. und im 2ten Buch de Oratore c. 54 u. f.) — F. Quinctilianus (Im 3ten Kap. des 6ten Buches f. Institut. Orator.) — — De la Sorintere (Reflex. sur l'abus et le mauvais usage, que l'on fait du stile marotique, im Merc. de France, vom J. 1742. Mon. Junius.) — Cl. Jeanninet (Im 2ten Bde. f. Elem. de Poesie franc. Bd. 2, S. 79. und zwar de la poesie badine et enjouée, und de la Poesie burlesque; die letztere theilt er in dreyerley Arten, in diejenige, qui l'est par l'idée

l'idée seule qui fait le sujet des vers, diejenige qui l'est par les idées disparates, ou par l'opposition des idées et de l'expression und diejenige, dont le burlesque est fondé sur le peu de rapport entre les sentimens et leur objet, et les personnes et leur langage.) — — Scherzhafte lateinische Gedichte unter den Neuern: Pet. Gallisard (Encom. Pulicis, Lugd. B. 1550. 8. und im 1ten Bde. von Casp. Dornavs Amphitheatr.) — Jos. Addison (Πυγμαιο γερανομαχια und Machinae gesticulantes, in s. W. Bd. 1. S. 122 und 143. Ausg. von 1765. 8.) — Scherzhafte italienische Gedichte, in der Manier des Burchiello: Von Ant. Bucci (S. 274. b.) findet sich ein Gedicht übersetzt in Schmidts Ital. Anthologie, Th. 1. S. 82. — Von den Gedichten des Burchiello (ebend.) ist eine Samml. mit dem Titel, Sonetti del Burchiello, Bellincioni ed altri Poeti Fior. alla Burchiellesca, Lond. 1757. 8. vorhanden. — Von den Ged. des Lor. de' Medici (S. 275. a.) sind Sammlungen unter dem Titel, Poesie volgare, Ven. 1554. 8. Berg. 1763. 8. gemacht. — Pietro Aretino (Der verstorbene Flögel hat, in s. Geschichte des Burlesken S. 90 auch s. Sonetti lussuriose unter die Bernesкischen Gedichte gesetzt, und ich will also genauere Nachrichten von ihnen hier geben; sie wurden zuerst unter die bekannten, verloren gegangenen Blätter des M. Antonio, 16 an der Zahl, gesetzt, und erschienen mit ihnen im J. 1524. Eine besondre Ausgabe derselben, aber mit vier vermehrt, scheint Aretin selbst, ums J. 1554. veranstaltet zu haben; eine andre, aus eben so vielen bestehend, ist Ven. 1556. 16. eine andre, Par. 1763. 12. erschienen; in der letztern finden sich aber 26 dergleichen, und unter diesen fehlen von den ächten Aretinischen N. 15. 18. 19. 20. 21. Auch die lat. Uebers. des la Monnoye von 16 dieser Son. ist gedruckt s. l. et a. Uebrigens waren die Platten zu den Blättern des M. Antonio, wohl schon lange vorher, ehe Jollain solche zu kaufen glaubte, vernichtet.) — Die Rime des Giovb. Fagivoli (S. 277. a.) sind Fir. 1729. 1734. 4. 6 Bde. Amst. (Ven.) 1739. 12. 6 Bde. zusammen gedruckt. — Die Rime piacev. des Gasp. Gozzi (ebend.) sind Lucca 1751. 8. Ven. 1758. 8. 2 Bde. zusammen gedruckt. — — Zu den Macaronischen italienischen Dichtern: Giov. G. Arione (nicht Aglione, wie Flögel, a. a. O. S. 117. verleitet von Mazzuchelli, oder Adelung, der aber seinen Irrthum Art. Arione, berichtigt hat, sagt, lebte ums J. 1560. Macharonea contra Macharoneam Bassani ad spectabilem d. Baltasarem Lupum Asten. Studentem Papiae 8. 7. Bl. und in s. Oper. molto piacevole, Ven. 1560. 1624. 8. Einzeln Asti 1601. Tor. 1628. 8. Der Seltenheit wegen mag der Anfang hier stehen:

O Tu qui quondam de Oriente venisses
Offerre munera, vocaris nomine Magi
Et de cognomine spaventas pecora campi etc.

— Der S. 292. angeführte deutsche Ameisen- und Mückenkrieg in 3 Büchern ist zuerst schon 1600. 12. unter dem Titel Mückenkrieg, erschienen, und ist aus der Moschea des Folengi (S. 279. a.) gezogen. — Das Macaronische Gedicht des Bern. Stephonius (ebend. b.) führt den Titel Macharonis Forza. — Ungen. (Macaronica de Syndicatu et condemnatione doct. Samsonis Lethi.) — Ungen. (Dial. facetus et singularis, non minus eruditionis quam Macaronices amplectens, ex obscuror. viror. salibus cribratus, s. l. et a. 8.) — Andr. Bajanus (1624. Carnevale, fab. Macaronea . . . Bracciani apud Andr. Phacum 1620. 8.) — Giovb. Graseri († 1786. S. Clem. Vanetti Commentariol. de I. B. Graser. Mod. 1790. 8.) — — Epische scherzhafte Poesien in Italienischer Sprache: Ungen. La Corneide; Poema eroic. com. Cornip. 1773. 8. mit K. — Ant. di Gennaro, Herz. v. Belforte

(Del

(Del Cinto di Venere, Nap. 8.) — Der Verf. des, S. 281. a. angef. Bertoldo ist Girol. Baruffaldi, und das Gedicht erschien zuerst, Bol. 1726. 4. — Das Giuco delle Carte des Bettinelli erschien zuerst, Crem. 1774. 8. — — Französische Dichter in der Macaronischen Manier: **Jean Germain** (Histor. brevissima Caroli V. Imp. a Provincialibus Paysanis triumphanter fugati, desbifati . . . 1536. 8.) — **J. Ed. du Monin** († 1586. In s. Oeuvr. Par. 1582. 12. soll sich ein Carmen arenaicum de quorundam nugigerolorum piaffa insupportabili finden.) — **Ungen.** (Harenga macaronica habita in Monasterio Cluniacensi . . . ad Cardin. de Lotharingia . . . pro repetenda corona aurea quam abstulit a Icobitis urbis Metensis, Rhem. 1566. 8.) — **Et. Tabourot** († 1590. Cacasango Reystro-Suysso Lansquenetorum . . . Par. 1588. 8.) — **Jan. Cec. Frey** († 1631. Flögel, in s. Gesch. des Burlesken, S. 227. setzt ihn unter die deutschen Makaroniker; aber dadurch, daß er ein Deutscher war, wird sein Gedicht, Recitus veritabilis super terribili Esmeuta Paysannorum de Ruellio, s. l. et a. 8. noch nicht deutsch makaronisch.) — — Die Zahl der so genannten burlesken, französischen Dichter und Schriftsteller (S. 283) würde sich ohnstreitig noch sehr vermehren lassen; K. H. Flögel, in s. Geschichte des Burlesken, hat S. 157 u. f. deren eine grosse Anzahl angeführt, unter welchen aber wohl einige mit Unrecht, als eigentlich Burleske angesehen werden. — — S. 285. a. die daselbst angeführte englische Uebers. des Lutrin, ist von Ozell. — Gedichte von der heroisch komischen Art haben noch geschrieben: **Ungen.** (La Cavaillonade, ou le siege de Cavaillon par les Avignois . . . Cavaillon 1791. 8.) — — Zu den Burlesken oder in der Hudibrastischen Manier schreibenden Dichtern der Engländer gehören noch: Ein **Ungen.** The female Proselyte a Sadback Slider . . . Lond. 1735. fol. — **Rowland Rugely** (Seine Miscell. Poems 1764. 8. sind fast alle in diesem Style abgefaßt.) — **Ungen.** (Poems, consisting of Tales, Fables, Epigr. 1770. 12. ebenfalls in dergleichen Versen. — Wenn übrigens S. 287. a. Hawkins Brown wegen s. Pipe of Tabacco (in Dodsleys Samml. Bd. 2. S. 280) unter den Burlesken Dichtern steht: so ist deswegen das Gedicht nicht in Hudibrast. Manier. — — Zu den scherzhaften frühern englischen Dichtern gehören noch: **Joh. Heywood** (The Spider and the Fly 1756. 4. mit K. wovon Warton, in der hist. of Engl. Poet. Bd. 3. S. 92 u. f. einige Nachricht giebt.) — **Fowldes** (Battel between Frogs and Mise 1603. 4. Ob dieses nur Uebersetzung des bekannten Homerischen Gedichtes ist, weiß ich nicht zu bestimmen.) — **Ungen.** (Typhon, or the Giants-war, a mock-poem 1665. 8. — **John Durant Breval** († 1739. The art of dress 1717. 8. Ein anderes s. scherzh. Gedichte, das ich aber nicht kenne, soll den Titel, der Reifrock, führen. Uebrigens prangt der Nahme des Verf. auch in der Dunciade, C. II. V. 126 und 238.) — **Newbural** (The Pockiad. 8.) — **Ungen.** Modern Gallantery, or the new art of love 1768. 4. — **Rich. Tickel** (The wreath of fashion, or the art of sentimental poetry 1778. 4. The project 1778. 4. The anticipation 1778. 8. gehören, indessen, in gewisser Art, auch zu den Satyren.) — **G. Colman** (The Rolliad, im 2ten Bde. s. Prose and Verse 1778. 8. 3 Bde.) — **Ungen.** Belloniad, an her. poem inscr. to a young officer 1785. 4. — Dem, S. 290. b. angezeigten New Foundling-hospital etc. ist ein Foundling-Hospital 1743. 8. voran gegangen. — — Zu den deutschen scherzhaften Dichtern überhaupt: Daß in unsern frühern Dichtern sich mehrere hieher zu rechnende Gedichte finden, ist sehr gewiß; die mehrsten Hochzeitgedichte sind von dieser Art; aber wer mag solche kennen oder lesen? Indessen will ich wenigstens **Paul Flemmings**

mings liefländische Schneegräfinn (im 3ten Buch s. Poetischen Wälder) nennen. — So gar Leichengedichte dieser Art, als in Ch. Betulius Niedersächsischen Lorbeerhayn, das Epiced. auf einen Hofleubend. — S. 292. Der Verf. des Grenadier hieß eigentlich Meier, und das Gedicht erschien im 3ten St. des 3ten Bds. S. 457 der Erweiterung des Erkenntnisses und Vergnügens. — Ungen. Scherze, Helmst. 1762. 8. 2 Th. (Sie enthalten kom. Heldengedichte u. d. m. — J. F. Ratschky (Melchior Striegel . . Wien 1793. 8. Auf die Freyheitsschwärmer.) — Zu den prosaischen Scherzen in englischer Sprache: Tragueland (Jests, or dear Joy's Bogg Witticism. s. a. 12.) — Apophtegmes, that is to saie, prompte, wittie Saiynges verie pleasaunt 1564. 12. — Wits recreations, with ingenious conceits for the Wittie, and merry Medecines for the Melancholie 1641. 12. — In deutscher Sprache: Gerv. Gottschalk (Prosaische Schwänke aus den Zeiten der Minnesänger, Leipz. 1794. 8. 2 Bde.) — Ungen. Schwänke und Launen, Braunschw. 1794. 8. — — Von den S. 297 erwähnten Ana ist eine Auswahl, mit dem Titel: Ana, ou Coll. des bon mots . . . par Furetiere, Pogge, Menage, Marville, Charpentier etc. 1791. 8. 12 Bde. erschienen. —

Schmelzmahlerey. Zu den guten Mahlern von dieser Art gehört noch, C. G. Morasch. — Von dem S. 304. b. erwähnten Nielliren handelt noch: Benv. Cellini (Im 2ten Kap. des ersten s. Due Trattati, S. 22.) —

Schön. Der S. 312. a. genannte Heinr. Beaumont, ist eigentlich Jos Spence. — Das S. 319 angeführte Werk des Pouilly gab Bernet zuerst, Genf 1746. und verm. der Abt du Saulx, Par. 1774. 8. heraus. — Uebrigens handeln davon noch: St. Arteaga (Ricerche filosofiche sulla Bellezza ideale, considerata come ogetto di tutte l'arte imitative, Mad. 1789. 8.) — Pet Camper (Ueber die Schönheit der Formen, Deutsch, in s. Vorlesungen, Berl. 1793. 4. S. 53. und im 48ten Bde. der N. Bibl. der sch. Wissensch. S. 179. Auch gehört hieher noch das 1te Kap. des 3ten Thls. s. Abhandl. über den natürlichen Unterschied der Gesichtszüge . . . S. 48. d. d. Uebers.) — L. T. Kosegarten (Ueber die wesentliche Schönheit, in s. Rhapsodien, Leipz. 1790. 8. S. 5.) —

Schraffirung. Nicht im 9ten sondern im 13ten Buche handelt Lairesse hievon. —

Schreibart. Von K. P. Moritz Vorlesungen über den Styl ist, der 2te Th. Berl. 1794. 8. — und von J. W. A. Kosmann Vers. einer vollständigen Theorie des deutschen Styles, Berl. 1794. 8. erschienen. —

Sinngedicht. Zu den Verf. desselben gehören noch: Hier. Balbus (Epigr. L. I. et a. 4. Vien. 1494. 4. Berüchtigt wegen ihrer Ungesittetheit.) —

Tanzkunst. Davon handelt noch: Josson (Traité abregé de la Danse, 1763. 12.) —

Täuschung. Darüber findet sich noch ein Auff. im 1ten St. des 4ten Bds. von Eberhards Philos. Magazin. —

Terenz. Die Andria ist noch in das Ital. von Nic. Macchiavel übersetzt, aber erst in der Pariser Ausgabe s. W. gedruckt. —

Tonart. S. 544. b. Z. 29. st. 1704. l. 1751. Auch veranlaßte diese vermeintliche Erfindung des Blainville mehrere Kritiken, die sich im Mercure des J. 1751. und 1752. finden. —

Vers. Von den italienischen Versarten handeln noch: Lud. Zuccolo (Disc. delle ragioni del numero del verso italiano, Ven. 1623. 4.) — Piet. della

Valle

Valle (Di tre nuove maniere di verso sdrucciolo, Disc. Rom. 1634. 5.) — Loretto Mattei (Teor. del verso volgare . . . Ven. 1695. 12.) — — Von den spanischen: Mart. Sarmiento (In s. Mem. para la hist. de la poesia Esp. S. 166. u. f.) —

Verzierung. Entwürfe zu dergleichen haben noch geliefert: Over (Ornamental Archirect. for Gardens, 8. 54 Bl.) — Pergolesi (Designs for onamental Archirect. f. 7 Hefte.) —

Zeichnung. Zu den Zeichenbüchern gehören noch: The school of arts, or the most complete Drawing-Book 1765. f. — Ein Zeichenbuch, von Volpato und Morghen, R. 1786. f. 36 Bl. —

Zeichnung, Handzeichnung. Von dem Werthe, und den Vorzügen derselben vor den Mahlereyen handelt, unter mehrern, Richardson (In s. Essai sur la Theorie de la Peint. S. 121 u. f. und in der Schrift sur l'art de critique etc. S. 26. Ausg. v. 1728.) —

Allgemeine Theorie der Schönen Künste

in einzeln,
nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter
auf einander folgenden, Artikeln
abgehandelt,

von

Johann George Sulzer,
Mitglied der Königlichen Academie der Wissenschaften in Berlin rc.

Register

über die in allen vier Theilen der neuen vermehrten
zweyten Auflage vorkommenden Schriftsteller,
Künstler und Schriften.

Leipzig,
in der Weidmannischen Buchhandlung.
1799.

Vorbericht.

Ein Register zu der Sulzerischen Theorie und den von dem Hrn. von Blankenburg beygefügten Zusätzen hätte die Gränzen eines Registers nothwendig übersteigen, und selbst zu einem ansehnlichen Werke anwachsen müssen, wenn darin alle und jede aufgeführte Schriften von genannten und ungenannten Verfassern mit ihren vollständigen Titeln hätten aufgeführt werden sollen. Bey genannten Verfassern schien diese Weitläuftigkeit um so weniger nöthig, da ihre Werke nicht anders als unter dem Namen der Verfasser angegeben werden konnten, und folglich derjenige, dem der Name des Verfassers einer Schrift unbekannt wäre, selbige auch in dem Register nicht würde auffinden können. Man hat sich daher begnügt, bey Werken dieser Art bloß den Namen des Verfassers aufzuführen, und dabey alle die Seitenzahlen zu bemerken, wo eine oder mehrere Schriften desselben zu finden sind.

Schriften von ungenannten Verfassern sind hingegen größtentheils nach ihren Titeln aufgeführt und bloß in solchen Fällen Ausnahmen gemacht worden, wo sich die Schrift entweder mit dem Worte selbst anfängt, das in dem Werke eine Hauptrubrik ist, oder wo mehrere nach einander aufgeführte Schriften eines und desselben Inhalts sind, wie z. B. bey den Nachrichten von den Gemähldeausstellungen verschiedener Akademien, welche in dem Register unter einen

gemein-

gemeinschaftlichen Titel gebracht worden sind. Dieß ist auch der Fall bey den nach der Reihe aufgeführten Sammlungen von Liedern, Sinngedichten u. s. w. deren jede einzelne in dem Werke leicht zu finden ist, wenn man die bey Sammlungen von Liedern rc. angegebenen Citate nachschlägt. — Da endlich Hr. von Blankenburg in der Bestimmung der Taufnamen von gleichnamigen Schriftstellern und Künstlern nicht immer ganz genau gewesen ist; da oft bey solchen der bloße Geschlechtsname angegeben und es schwer auszumitteln war, welcher von diesen gleichnamigen Schriftstellern und Künstlern gemeint sey: so hat der Verfasser des Registers in solchen Fällen, wo er selbst durch mühsame Vergleichung nicht zur Gewißheit kommen konnte, die mit dem bloßen Geschlechtsnamen bezeichneten von den mit ihren Tauf- und Zunamen angegebenen getrennt, um nicht eine für den Gebrauch nachtheilige Verwechselung zu begehen.

Uebrigens hofft der Verfasser dieses Registers, der ein nicht ganz korrektes Werk vor sich liegen hatte, wegen kleiner eingeschlichener Fehler von billigen Litteratoren mit Nachsicht beurtheilt zu werden, und das belohnende Zeugniß zu erhalten, daß er mit Sorgfalt und nicht ohne Kritik gearbeitet habe.

Die römische Zahl zeiget den Theil, die arabische die Seite, und a und b die Columne derselben an.

A.

Aeradius,

Anfangs-

Athenäus

B.

Badessa,

Ballador,

Bella

Bonafide,

Bougain.

Brauken-

Cham-

Clavi-

Cow-

F.

H.

J.

Johann

Kera-

Korall.

L.

Digitized by Google

Lorber,

Luge

Main-

Memoi-

N.

P.

Petrac-

Ptole-

Q.

R.

Roche,

Samm-

Sol-

Spann-

Taschen

Tho

Tracta-

U.

W

X.

Y.

Z.

